

# Fotografie in Bamenda

**Eine ethnographische Untersuchung  
in einer kamerunischen Stadt**

**Band I: Text**

Dissertation  
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät  
der Universität Basel

von

René Egloff

von

Niederrohrdorf, Aargau

Basel 2013

Originaldokument gespeichert auf dem Dokumentenserver der Universität Basel  
**edoc.unibas.ch**



Dieses Werk ist unter dem Vertrag „Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz“ lizenziert. Die vollständige Lizenz kann unter

**[creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.5/ch](https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.5/ch)**  
eingesehen werden.

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Till Förster und Dr. Christraud Geary.

Basel, den 6. Dezember 2012

Die Dekanin  
Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal

## **Dissertation Abstract**

René Egloff

### **Fotografie in Bamenda. Eine ethnographische Untersuchung in einer kamerunischen Stadt**

(Photography in Bamenda. An Ethnographic Study in a Cameroonian Town)

The dissertation project "Photography in Bamenda" brought fascinating insights to light. Bamenda, where the research was conducted, is a medium sized town in the anglophone part of Cameroon. The study was part of the research project "Visual Culture in Urban Africa" which was financially supported by the Swiss National Science Foundation and directed by Prof. Dr. Till Förster (Institute for Social Anthropology, Basel). The dissertation provides a panoramic view concerning the production, distribution and consumption of photographs in postcolonial Bamenda. The survey starts by providing an overview of the Bamenda photo business and its structure. Although mobile phones with cameras are on the rise in Bamenda, professional photographers are still important because local people often do not dispose of adequate cameras or of cameras at all. Photographers in Bamenda turn more and more to digital cameras and have started to use Photoshop and other software. Furthermore, the dissertation points out how photographers and their clients negotiate photographic scenes. It describes typical photographic sceneries, props, postures, diverse genres of backdrops and gives a taste of local aesthetic judgments. In a systematic manner the thesis reveals numerous photographic genres in Bamenda. Likewise, it delivers a systematic study of the basic genres of distribution and consumption in terms of photography. In Bamenda and in its rural hinterland, photographs can be used/consumed in various social settings and spaces (private homes, shops, palaces, funerals etc.). Concerning sub-Saharan Africa photographic genres and their distribution as well as their consumption have been explored very little so far. This work with its comprehensive approach is one of the first attempts to fill in this wide gap. Moreover, the dissertation addresses some fundamental cultural messages of photography in Bamenda. As well, it describes some essential aspects of decision-making with regard to the choice of a particular medium. Finally, based on the research done in Bamenda, the work elaborates an overview of more than fifty basic types concerning the transformation of the visual/pictorial and mentions some important driving forces that may implement such transformations. Among such driving forces are human motives, needs and interests which contribute to the social and economic competition with its search for impressing and/or new pictures. The presented transformation types and their driving forces could serve as a basis to develop a general theory on the visual and its change. Therefore, this dissertation may be useful for everybody working in the field of Visual Studies.



### **Dank**

Viele Menschen haben mich bei dieser Dissertation unterstützt. Insbesondere ohne liebenswerte Mitmenschen in Kamerun und ihre grosszügige Gastfreundschaft hätte ich diese Arbeit niemals verfassen können. Ich verzichte hier auf eine (allzu) lange Liste von Namen, aber einige Personen, Personengruppen oder Körperschaften möchte ich gleichwohl nennen.

Sehr zu danken habe ich den Fotografen und den Fotolaborbesitzern in Bamenda, die mich sehr freundschaftlich willkommen hiessen und mir viele Informationen gaben. Herzlich danken möchte ich auch meinem hilfsbereiten Freund François Kuetche (*François State Photos*) in Bamenda, welcher mir in vielen tiefen Gesprächen sowie bei Exkursionen in die Stadt die Foto- und Jugendkultur in Bamenda näherbrachte und diese Arbeit in verschiedener Hinsicht förderte. Gedankt sei ebenso meinem zeitweiligen Feldforschungsassistenten Nformi James Mombeh (ehemals *Jimmy Photo*, Bamenda), welcher mich in diversen Angelegenheiten unterstützte. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*, Bamenda), eine der wenigen Fotografinnen in der Stadt Bamenda, für ihre zahlreichen Auskünfte über das Fotogewerbe in Kamerun. Das Gleiche gilt auch für den Fotografen Stephen Akone Shu (*Lily Photo*), Bamenda, der mich bei meinen Besuchen seines Fotostudios stets mit ausgezeichneten Informationen "fütterte".

Clement Zamcho und seiner Familie danke ich herzlich für meine Beherbergung in Bamenda. Auch Kintashe Divine Jokwi und seiner Ehefrau, Nenah Louisa Chiatoh Jokwi, bin ich für das nette Angebot von Obdach und Verpflegung in der kamerunischen Hauptstadt Yaoundé sehr zu Dank verpflichtet. Ich habe dieses freundliche Angebot immer wieder in Anspruch genommen. Bestens danken möchte ich auch der früheren Schweizer Generalkonsularin in Kamerun, Françoise Bertschi, und ihrem Ehemann für ihre guten Dienste, für ihre herzliche Gastfreundschaft und für gelegentliche Unterkunft in Yaoundé.

Für das Überlassen von Bildrechten danke ich verschiedenen Fotografen, Kunstmalern und anderen Personen in Bamenda und Kamerun (siehe Abbildungsverzeichnis im zweiten Band dieser Arbeit), dem Museum Rietberg, Zürich, Herrn Urs Gägauf von komunikat GmbH, Zürich, der Firma Camgis, Bamenda, sowie der in Bamenda stationierten regionalen Delegation des Ministeriums für Kunst und Kultur der Republik Kamerun. Dem Kunstmaler Joachim Mbiywong (*Brother Mbiywong Joachim*), Bamenda, danke ich für die von ihm für diese Arbeit angefertigten Illustrationen.

Gedankt sei zudem den (ehemaligen) MitarbeiterInnen und DoktorandInnen des Ethnologischen Seminars, darunter insbesondere Bettina Frei (Basel) und Divine Fuh (heute in Südafrika), für manche Anregung. Ein besonderer Dank gilt dem Betreuer dieser Arbeit, Prof. Dr. Till Förster, Ethnologisches Seminar der Universität Basel. Prof. Dr. Till Förster schrieb den Antrag für das Projekt und gab mir nützliche Hinweise.

Dr. Christraud Geary, Museum of Fine Arts, Boston, danke ich sehr für die freundliche Übernahme des Korreferats dieser umfangreichen Arbeit.

Ein grosser Dank gebührt auch dem Schweizerischen Nationalfonds, ohne dessen finanzielle Unterstützung das Forschungsprojekt nicht hätte realisiert werden können.

Yilmaz Dogan, Riehen bei Basel, bin ich dankbar für anregende Gespräche, welche auch diese Arbeit betrafen. Meinem Vater danke ich sehr für das Gegenlesen dieser Arbeit.

Im Gedenken an jene Menschen, denen ich in Kamerun begegnen durfte und von deren Tod ich während oder nach meinen Forschungsaufenthalten erfahren musste.

Basel, im August 2013

René Egloff

**Inhaltsverzeichnis**

Dank .....	3
------------	---

**Teil I: Einstieg**

<b>1. Einführung</b> .....	9
1.1. Über diese Arbeit: ihre Entstehungskontexte, ihr Aufbau und die Bestimmung ihres Themas .....	9
1.2. Forschungsstand .....	22
1.3. Ziele und Fragestellungen dieser Arbeit .....	31
1.4. Reflexion der verwendeten Begriffe, der theoretisch-heuristischen Perspektiven sowie der angewandten Methoden und ihrer Schwierigkeiten .....	36
1.4.1. Wichtige bildwissenschaftliche Begriffe und Perspektiven .....	36
1.4.2. Weitere wichtige Begriffe und Perspektiven .....	47
1.4.3. Eine grundlegende bildwissenschaftliche Heuristik .....	61
1.4.4. Methoden und Schwierigkeiten.....	64
1.5. Der Forschungsraum: Kamerun, das Kameruner Grasland, die Region Nordwest und die Stadt Bamenda.....	70

**Teil II: Ethnographie**

<b>2. Die Produktion von Fotografien</b> .....	76
2.1. Geschichtlicher Abriss über das Fotogewerbe im sub-saharischen Raum, in Kamerun und in Bamenda.....	77
2.1.1. Allgemeine Geschichte des Fotogewerbes im sub-saharischen Raum .....	77
2.1.2. Geschichte des Fotogewerbes in Kamerun und in Bamenda .....	84
2.2. Die Fotografen in Bamenda .....	116
2.2.1. Kategorien und Identitäten der Fotografen .....	116
2.2.2. Ausbildungs- und Wissensaneignungswege I: die formelle Lehre .....	122
2.2.3. Ausbildungs- und Wissensaneignungswege II: informelles Lernen und Wissenserlangung ohne Zertifikat .....	129
2.2.4. Beispiele: Biographien und Karrieren von Fotografen .....	133
2.3. Die heutigen Arten des Fotogeschäfts.....	139
2.3.1. Fotostudios und Fotolabors .....	139
2.3.2. Das Betreiben des ambulanten Fotogeschäfts und die <i>ambulants</i> .....	161

2.4. Die Wege zur Produktion eines Fotos .....	176
2.4.1. Produktionssituationen der Fotografie: ihre groben Genres .....	176
2.4.2. Das Aushandeln einer fotografischen Aufnahme zwischen Fotograf und Kundschaft.....	186
2.5. Die Mittel der fotografischen Inszenierung.....	197
2.5.1. Einführende Bemerkungen zu Fotokulissen .....	197
2.5.2. Fotokulissen und ihre Genres.....	200
2.5.2.1. Die Stadtkulisse.....	203
2.5.2.2. Der Villa- oder Haushintergrund.....	210
2.5.2.3. Der Hauswand- oder Mauerhintergrund.....	212
2.5.2.4. Landschaftskulissen und “grüne“ Foto-Hintergründe.....	215
2.5.2.5. Stoffhintergründe und übrige Fotokulissen.....	223
2.5.2.6. Die ambulante Fotografie und ihre typischen Foto-Szenen und -Kulissen.....	230
2.5.3. Fotokulissen: Wahrnehmungs-, Herstellungs- und Erwerbsweisen sowie Intra- und Intermedialitäten .....	235
2.5.4. Requisiten und Accessoires in der Studiofotografie .....	252
2.5.5. Übrige grundlegende ästhetische Konventionen, Posen, Gesten, Kleidungen und Frisuren .....	257
2.6. Fotografische Genres I: objektzentrierte Genresysteme nach formalen, formal-gestaltlichen und produktionstechnischen Aspekten.....	281
2.7. Fotografische Genres II: das objektzentriert-inhaltliche Genresystem hin- sichtlich Gemeinschaft und sozialen Beziehungen .....	308
2.7.1. Grundlagen: Porträtfotografie und übrige Fotografie, Einzel- und Gruppenporträts.....	308
2.7.2. Familienfotos.....	316
2.7.3. Ehe- oder Liebesbeziehungsfotos.....	320
2.7.4. Freundschaftsfotos .....	323
2.8. Fotografische Genres III: das objektzentriert-inhaltliche Genresystem hin- sichtlich weiteren (sub-)kulturell relevanten Bedeutungen und Themen.....	325
2.8.1. Das korrekte Porträt .....	327
2.8.2. Jugendkulturelle Porträts .....	341
2.8.2.1. Das gewöhnliche jugendkulturelle Porträt .....	342
2.8.2.2. Das Starporträt.....	344
2.8.2.3. Das Genre <i>african wear</i> .....	353
2.8.2.4. Das <i>sexy picture</i> .....	358
2.8.3. Verletzungs-, Krankheits- und Körperdokumentationsfotos.....	361
2.8.4. Arbeitsplatz- und Hobbyfotos .....	366
2.8.5. Anlassfotografie und ihre diversen Genres .....	369



2.8.6. Sach- und Objektfotografie:	
Produkt-, Unfall- und sonstige Dokumentationsfotografie .....	392
2.8.7. Übrige Fotografie .....	397
<b>3. Die private Distribution von Fotografien und ihre Genres .....</b>	<b>403</b>
3.1. Die Fotogabe .....	404
3.2. Der Fotodiebstahl .....	416
3.3. Die Fotorücknahme oder –rückgabe .....	418
<b>4. Der Konsum von Fotografien und seine Genres .....</b>	<b>420</b>
4.1. Das Nichtzeigen von Fotos .....	421
4.2. Das Zeigen von Fotos - allgemeine Vorbemerkungen.....	424
4.3. Allgemeines extrovertiertes Fotozeigen: das Sich-Vorstellen, Beeindrucken, Repräsentieren, Unterhalten sowie das Markieren von Räumen und Gegenständen .....	445
4.3.1. Raumzentriertes extrovertiertes Fotozeigen, das wichtige Genre des “Hausbesuchs“ und die Fotosammlungen .....	448
4.3.1.1. Haushalte und ihre Fotosammlungen .....	449
4.3.1.2. Das Zeigen von Fotos in Büros .....	465
4.3.1.3. Fotos in Geschäftsräumen: Läden, Restaurants und Werkstätten .....	470
4.3.1.4. Fotos in Korporationen: Hilfs- und Nichtregierungsorganisationen, staatliche Behördenstellen und Paläste .....	472
4.3.1.5. Das Fotozeigen in der Schule, unterwegs, im Internet, am Grab sowie in öffentlichen städtischen Räumen .....	476
4.3.2. Das Zeigen von Fotos bei gesellschaftlichen Anlässen und Ereignissen .....	479
4.3.3. Das Auf-den-neusten-Stand-Bringen .....	487
4.3.4. Das Täuschen mit Fotos ( <i>camouflage</i> ) .....	491
4.3.5. Partnersuche und Heiratsvorschlag .....	493
4.3.6. Erziehung und Bildung.....	496
4.3.7. Das Geldsammeln und Betteln mit Fotos.....	499
4.4. Allgemeines privates introvertiertes Fotozeigen.....	502
4.5. Geschäftliches und administratives Zeigen von Fotos .....	518
4.6. Magische Verwendungen und übersinnliche Kontexte der Fotografie .....	523
4.7. Private Fotobearbeitung .....	530

### **Teil III: Übersichten und theoretische Ausblicke**

<b>5. Theoretischer Beitrag I: Botschaften der Medien – für ein grundlegendes Verstehen des Mediums Fotografie in Bamenda .....</b>	<b>535</b>
5.1. Mediale Botschaften – ein allgemeiner theoretischer Ansatz .....	535
5.2. Heutige Botschaften des Mediums Fotografie in Bamenda.....	542
<b>6. Übersichten: Die Fotografie im Vergleich mit anderen Medien in Bamenda.....</b>	<b>558</b>
<b>7. Theoretischer Beitrag II: Transformationstypen des Bildes – ein heuristisch-theoretischer Ausblick .....</b>	<b>574</b>
7.1. Einführung und die Vorstellung grundlegender Transformationstypen .....	574
7.2. Zeitliche, räumliche und generische Transformationstypen .....	588
7.3. Transformationstypen im Bereich des Medialen und Nichtmedialen .....	595
7.4. Der ressourcen- und der regel-induzierte Transformationstyp.....	608
7.5. Transformationstypen hinsichtlich Nachahmung und Kreativität .....	613
7.6. Der Wiederholungstransformationstyp sowie der Transformationstyp des direkt-visuellen Vergleichs .....	626
7.7. Der zweck- und wertrationale, der affektuelle und der traditionale Transformationstyp sowie der Typ der visuellen Identitätstransformation.....	628
7.8. Antriebskräfte und Machtaspekte bildlicher Transformationen.....	634
<b>8. Kurze Schlussbemerkungen und Ausblicke .....</b>	<b>649</b>
Abkürzungsverzeichnis .....	653
Glossar.....	655
Literaturverzeichnis.....	661
Filmquellen.....	691
Archivquellen .....	691

## Teil I: Einstieg

### 1. Einführung

#### 1.1. Über diese Arbeit: ihre Entstehungskontexte, ihr Aufbau und die Bestimmung ihres Themas

Bilder sind seit den 1980er Jahren in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein immer bedeutsameres Thema geworden. In den 1980er Jahren entstand die interdisziplinäre Studienrichtung *Visual Culture* oder “Visuelle Kultur“ im Kontext der *Cultural Studies*<sup>1</sup>, die seinerzeit ebenfalls noch neu waren (Schulz 2009:118). Als weitere Meilensteine der Entwicklung riefen 1992/1994 der Linguist und Kunstwissenschaftler W.J. Thomas Mitchell (Chicago) den *Pictorial Turn* sowie 1994 von ihm unabhängig der Kunsthistoriker Gottfried Boehm (Basel) den *Iconic Turn* aus (Mitchell 1992:89-94, 1994:9-34,88; Boehm 1994a:13). Seither haben sich in der *scientific community* eine intensive wissenschaftliche Behandlung des Visuellen und eine bildwissenschaftliche Diskussion ausgebildet (vgl. Schulz 2009:16). Dies zeigt sich auch an der Universität Basel, an der seit einigen Jahren mehr und mehr Veranstaltungen zum Thema “Visuelle Kultur“ durchgeführt werden und an der sich seit 2005 mit dem nationalen Forschungsschwerpunkt *eikones* ein von Gottfried Boehm geleitetes Bildforschungszentrum befindet.

Im Herbst 2003 nahm ich als Student an einem “Feldforschungspraktikum“ des Ethnologischen Seminars Basel teil, welches von Professor Till Förster geleitet wurde. Während sechs Wochen konnten die StudentInnen<sup>2</sup> in verschiedenen Städten Kameruns ein Thema behandeln und erste Erfahrungen mit Feldforschungsmethoden aufbauen. Da ich mich damals als Student im Hauptfach Geschichte schon mit historischen Fotografien europäischer Herkunft befasst hatte und neugierig für die Fotografie geworden war, entschied ich, mich während dieses Feldforschungspraktikums der Studiofotografie in der kamerunischen Stadt Bamenda zu widmen. Nach einem abgelegten Forschungsbericht (Egloff 2004a) erhielt ich von Professor Till Förster das Angebot, diese Forschungen vor Ort im Rahmen des Projekts “*Visual Culture in Urban Africa*“ weiterzuführen, das vom Schweizerischen Nationalfonds genehmigt wurde.

---

<sup>1</sup> Die *Cultural Studies* sind eine breite Strömung in den Geisteswissenschaften, die sich der Untersuchung des Kulturellen annimmt. Dabei wird die Untersuchung am wissenschaftlichen Gegenstand unterlegt mit Kritischer Theorie und reflektierter postmoderner Philosophie (Schulz 2009:118).

<sup>2</sup> Ich versuche in dieser Arbeit die weibliche Form zu berücksichtigen. Dort, wo dies allerdings inhaltliche oder sprachliche Komplikationen mit sich bringt, wird darauf verzichtet.

Der Entscheid, die Forschungsarbeit in der Stadt Bamenda fortzusetzen, fiel mir leicht: Ich konnte auf den Ergebnissen von 2003 aufbauen. Ausserdem kannte ich Stadt, Leute und Kontexte bereits etwas und hatte Freundschaften geknüpft. Eine Vorsondierung, ob eine Forschung in dieser Stadt sich lohnte oder überhaupt durchgeführt werden kann, entfiel. Des Weiteren bietet die Region nicht nur eine schöne Umgebung und eine reichhaltige, lebendige traditionelle<sup>3</sup> Kultur, sondern auf 1'400 Metern über Meer gelegen auch ein angenehmes und relativ "kühles" Klima.

Als Thema wendet sich diese Arbeit der in Bamenda "von Afrikanern für Afrikaner produzierten Fotografie"<sup>4</sup> und – wie schon klar geworden ist - der dortigen visuellen Kultur zu. Der Begriff "Visuelle Kultur" kann mit Till Förster im weiten Sinn umschrieben werden als all das, was gesehen wird und was produziert wird, um gesehen zu werden inklusive der verschiedenen Weisen, wie all dies gesehen wird (Förster 2007:1). Dabei wird diese Arbeit zeitlich und geographisch eingegrenzt vor allem die postkoloniale Fotografie sowie die in der Stadt Bamenda lokal produzierte, lokal distribuierte und lokal konsumierte Fotografie behandeln. Der vorwiegende Fokus auf die postkoloniale Fotografie ergibt sich fast zwangsläufig, weil in Bamenda kolonialzeitliche Fotografien nur selten zu finden sind.

Insgesamt darf schon hier die These vorausgeschickt werden, dass – wenn man die Literatur betrachtet – viele Fotokulturen im sub-saharischen Raum<sup>5</sup> gewisse Unterschiede, aber auch recht viele Gemeinsamkeiten besitzen (siehe Kapitel 1.2.; vgl. zum Beispiel Haney 2010a). Verschiedentlich wird diese Arbeit versuchen, die Fotokultur in der Stadt Bamenda mit übrigen sub-saharischen Fotokulturen zu vergleichen. Viele sub-saharischen Fotokulturen haben aufgrund weit zurückreichender kultureller Austauschprozesse Verbindungen zur euro-amerikanischen Fotografie (vgl. Schneider 2011). Es besteht daher keine strikte Dichotomie zwischen sub-saharischen und euro-amerikanischen Fotokulturen (Kapitel 2.1.).

Dass sich der Kern dieser Arbeit der in Bamenda lokal produzierten Fotografie zuwendet, bedeutet, dass sie sich insbesondere mit derjenigen Fotografie beschäftigt, welche in Bamenda die Fotografen und die wenigen Fotografinnen als ihr Standardrepertoire ansehen oder angesehen haben.

---

<sup>3</sup> Wissenschaftlich betrachte ich hier den Begriff "Tradition" nicht als etwas Althergebrachtes, seit jeher Daseiendes und Statisches. Vielmehr ist darauf hinzuweisen, dass auch der Begriff und das Phänomen "Tradition" prozessualistisch aufzufassen ist. Tradition unterliegt normalerweise einem historischen Wandel. Dies, wenngleich es aus der Binnenperspektive einer Kultur betrachtet einen solchen Wandel seit Menschengedenken nicht gegeben hat (vgl. Hobsbawm 1983; vgl. Horner 1990).

<sup>4</sup> Ganz korrekterweise müsste von der von "AfrikanerInnen für AfrikanerInnen produzierten Fotografie" gesprochen werden. Allerdings erweckt dies etwas falsche Eindrücke: Fotografinnen sind seit jeher selten. Die Kundschaft der Fotografen besteht hingegen aus Frauen wie Männern. Der sprachlichen Einfachheit halber spreche ich von der von "Afrikanern für Afrikaner produzierten Fotografie".

<sup>5</sup> Mit "sub-saharisch" soll hier West-, Zentral- und Ostafrika gemeint sein. Das heisst, das ganze Gebiet südlich der Sahara mit Ausnahme Südafrikas.

Umgekehrt heisst dies aber keineswegs, dass nicht auch – falls zweckmässig – ein Blick auf jene Fotografie und Bildinhalte geworfen wird, die in Bamenda und Kamerun vorgefunden werden können, jedoch nicht dort hergestellt werden. Eine solche Berücksichtigung “auswärtiger“ Bildinhalte ist für das Verstehen der lokalen Fotografie Bamendas im Kontext mit früheren und heutigen Globalisierungsphänomenen unumgänglich. Diese von “ausen“ kommenden Bildinhalte können heute in Bamenda in verschiedenen Medien beobachtet werden: So etwa im Internet, im Fernsehen und in Musik-Video-Clips. Selbst fotografische Bilder auf den Verpackungen importierter Waren oder Fotos in in- und ausländischen Zeitschriften etc. können für die in Bamenda produzierte Fotografie eine Rolle spielen.

Doch was genau soll in dieser Arbeit als “Fotografie“ gelten? Für das Medium<sup>6</sup> Fotografie benützt diese Arbeit zwei Definitionen: eine im engen Sinn sowie eine im weiten Sinn. Die enge Definition steckt jenen Bereich ab, den diese Arbeit im Eigentlichen behandelt und auf welchen während der Feldforschung fokussiert worden ist. Die hier verwendete Definition von Fotografie im weiten Sinn umfasst dagegen die gesamte Sphäre des Fotografischen. Im Folgenden sollen diese beiden Definitionen kurz vorgestellt werden.

Im engen Sinn sollen hier unter “Fotografie“ materiell vorliegende Bilder verstanden werden, die mit einer apparativen Vorrichtung hergestellt worden sind, welche heutzutage gemeine Leute – dies ist in Bamenda sowie in Basel und auch anderswo mehr oder weniger deckungsgleich – üblicherweise eine Fotokamera (*photo camera*, *camera*) nennen. Doch was heisst, eine Fotografie muss materiell vorliegen? Für eine enge und wirklich verlässliche Definition bedeutet dies, dass Fotografien auf sogenannten “fotografischen Materialien” vorhanden sein müssen. Für die hier angewandte enge Definition der Fotografie werden folgende fotografischen Materialien als relevant erachtet:

- 1) Betreffend der analogen Fotografie: lichtempfindliche Glasplatten (Negative), Silberhalegonidfilme (Negative) und Fotos auf Fotopapier (Positive).
- 2) Betreffend der Digitalfotografie: Foto-Ausdrucke auf Fotopapier. Digitale Fotos, welche nicht auf Foto-Papier ausgedruckt sind, sollen hier nicht im engen Sinn als Fotografie gelten! Auch die digitale Anzeige eines Fotos auf einem Bildschirm findet in diese enge Definition keinen Eingang. Dies ist nötig, um das Thema dieser Arbeit im engen Sinn scharf abzustechen. Zumindest bis etwa 2012 ist eine solche materiell-mediale Eingrenzung als Kern der Arbeit noch sinnvoll gewesen. In dieser Zeit war die digitale Fotografie in Bamenda nämlich noch nicht so verbreitet wie die analoge. Heute ist dies jedoch anders. Gemäss

---

<sup>6</sup> Wie in dieser Arbeit der Begriff “Medium“ generell aufzufassen ist, wird im Kapitel 1.4.1 noch näher erörtert.

Gesprächen mit verschiedenen InformantInnen ist die digitale Fotografie in Bamenda ab 2012 zum Standard geworden (vgl. Kapitel 2.1.).

Was die Definition der Fotografie im weiten Sinn für diese Arbeit betrifft, sollen hierzu alle übrigen Bilder gehören, welche mit einer fotografischen Kamera erstellt worden sind. Das heisst, solche medialen Bilder wurden ursprünglich zwar mit einer Fotokamera gemacht, liegen aber nicht in denjenigen materiellen Arten vor, wie sie im Sinn der hiesigen engen Definition von Fotografie verlangt werden. Dieser erweiterte Bereich von fotografischen Bildern ist als Forschungsgebiet an sich ebenfalls wichtig. Doch angesichts des Umfangs dieses Themas soll dieser erweiterte Bereich nur dann Eingang in diese Arbeit finden, wenn er sinnvolle Ergänzungen bietet. Zur hier so verstandenen Fotografie im weiten Sinn sind zum Beispiel zu zählen: Fotokopien von Fotografien, die mit einem Fotokopiergerät und somit auf normalem (Schreib-)Papier hergestellt worden sind; Fotos, die in Zeitschriften gedruckt werden; Fotos, die mit einem Einlesegerät (*scanner*) digitalisiert worden sind und nun auf einem Sichtbildgerät (Bildschirmanzeige/*display unit*) eingesehen werden können; Fotos, die mit einer Mobiltelefonkamera gemacht worden und nun digital auf dem Mobiltelefon gespeichert sind; Fotos, die auf normalem Papier (nicht Fotopapier) ausgedruckt worden sind oder Stoffe, die man mit von der Fotografie abgeleiteten Bildern bedruckt hat – so zum Beispiel mit Hilfe des Siebdrucks (Serigraphie), der in Bamenda auch *screen printing* genannt wird.

Der guten Ordnung halber sei erwähnt, dass es verschiedene emische<sup>7</sup> Wahrnehmungen des Mediums Fotografie geben kann, die auf den ersten Blick die obigen Definitionen von Fotografie manchmal ins Wanken bringen könnten. Aus der Sicht mancher Leute in Bamenda wird Fotografie nämlich nicht immer wie im euro-amerikanischen Raum wahrgenommen und/oder nicht in der mitunter euro-amerikanischen Weise über Bilder gesprochen. So kann *manchen* Leuten in der Stadt Bamenda das Unterscheiden von fotografischen und nicht fotografischen Bildern, also das Unterscheiden, ob sie ursprünglich mit einer Foto-Kamera gemacht worden sind oder nicht, Schwierigkeiten bereiten.

---

<sup>7</sup> Das Adjektiv "emisch" meint im Fach Ethnologie die (übliche) Sichtweise der Angehörigen der untersuchten Kultur. Wenngleich hier der Begriff "emisch" Verwendung findet, so ist zu sagen, dass er etwas problematisch ist. Dies, weil sein Gegenpart, das Adjektiv "etisch" oft nicht nur die von aussen und von EthnologInnen auf eine Kultur geworfene Perspektive, sondern zusätzlich auch eine universale und/oder (inter-)objektive und dem Emischen überlegene Sichtweise meint. Ein solcher, sich überhörender Standpunkt, der sich "etisch" nennt, übersieht, dass er wohl genug oft selbst kulturell (Stichwort: Wissenschaftskultur) geprägt und somit ebenfalls "emisch" ist. Nach der sogenannten Postmoderne mit ihrer kritischen Reflexivität, die jede absolute Objektivität hinterfragt, hat die Rede vom "Etischen" zu Recht einen schwierigen Stand (vgl. Barnard 2006b:182).

Der über sechzig Jahre alte Pa<sup>8</sup> William, der in Bamenda lebt, war sich zum Beispiel völlig unsicher, ob das digitale Bild auf dem Bildschirm meines Laptops ursprünglich ein Foto oder eine Malerei gewesen war. Es war übrigens eine für mit Medien bewanderte Personen gut erkennbare Landschaftsmalerei.<sup>9</sup> Auch meinten beispielsweise bei einem von mir hier und da durchgeführten “Test“ einige gegen und über 40 Jahre alten Leute in Bamenda, dass eine ursprünglich mit Bleistift gezeichnete und schwarzweiss abgedruckte Marvel-Comic-Zeichnung ein Bildnis sei, welches originär mit einer Fotokamera gemacht worden sein müsse.<sup>10</sup> Diese Antwort konnte wiederum Gelächter bei ihren (teils schon erwachsenen) Kindern auslösen, die sofort erkannten, dass das Bild ursprünglich gezeichnet worden war.

Und Pa Andrew, ein älterer Mann aus dem urbanen Ort Bali-Nyonga<sup>11</sup>, bezeichnete mir gegenüber die grossen Schilder (*"big signboards"*), die man an den grösseren und breiten Strassen sehen könne, als “Zeichnungen“ (*"drawings"*). Dabei hatte ich den Eindruck, dass er die grossflächig gedruckten Werbeposter meinte, die oft fotografische Bilder zeigen und in Kamerun vor allem an Haupt- und Überlandstrassen zu sind. Aber selbst wenn Pa Andrew nicht an diese grossflächigen Werbeposter dachte, sondern an die kleineren (Geschäfts-) Schilder, die in Kamerun manchmal am Strassenrand zu sehen sind, dann könnte sein mit *"drawings"* gewählter Begriff immer noch auf eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Herstellung von Medien hindeuten: Geschäftsschilder sind in Kamerun üblicherweise nicht gezeichnet, sondern gemalt (*painted*).<sup>12</sup>

Es war für mich erstaunlich, dass einige ältere Leute trotz nachweislich genügender Sehkraft auf einem Foto inhaltlich nicht zu erkennen schienen, ob es sich bei einer Fotokulisse um eine künstliche aus dem Fotostudio oder um eine reale (Freiluftaufnahme) handelte (vgl. Kapitel 2.5.2.1., 2.5.3. und 4.3.5.). Der siebzigjährige Pa Wilhelm bewies dies, indem er mich anhand eines meiner Porträtfotos fragte, wo ich denn gewesen sei beziehungsweise in welchem Land denn die Aufnahme entstanden sei. Das Porträtfoto zeigte mich vor einer gemalten Landschaftskulisse in einem Fotostudio in Bamenda! Als ich ihm den Ratschlag gab, bei

---

<sup>8</sup> “Pa“ und “Ma“ ist im anglophonen Kamerun ein Titel des Respekts und bezeichnet gewöhnlich Personen, die eigene leibliche Kinder besitzen und/oder den Rang eines Ältesten beziehungsweise einer Ältesten inne haben. Wenn in dieser Arbeit von “Pa“ und “Ma“ gesprochen wird, dann sind hier immer gleich beide dieser personenbezogenen Attribute (eigene Kinder, höheres Alter) mitgemeint.

<sup>9</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Pa William am 25.12.05 in Bamenda.

<sup>10</sup> Ich habe diesen Test hier und da während meiner dritten Feldforschung vom 16.12.07 bis zum 9.2.08 in Bamenda durchgeführt. Es handelte sich hierbei nur um eine sehr kleine Befragung von ein paar wenigen Menschen in der Stadt Bamenda. Die entsprechende Comic-Zeichnung kann hier aus Urheberrechtsgründen nicht abgedruckt werden. Sie zeigt in mehr oder weniger “realistischer“ Darstellung einen jungen Mann zusammen mit einer jungen Frau, die beide halbfigürlich dargestellt sind.

<sup>11</sup> Bali-Nyonga ist etwa zwanzig Kilometer oder ungefähr eine halbe Stunde Autofahrt von der Stadt Bamenda entfernt.

<sup>12</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Andrew vom 28.9.06 in Bali-Nyonga.

Fotohintergründen auf die Boden-Wand-Kante zu achten, bemerkte er danach jedes Mal stolz und zudem völlig korrekt, ob ein Foto eine Studio- oder Freiluftaufnahme war.<sup>13</sup> Auch Wendl (1999:305-306) hat in Ghana die Erfahrung gemacht, dass Leute die künstlichen Welten der Fotokulissen nicht als solche ausmachen. Dafür nehmen Menschen in Ghana und in Bamenda auf Fotografien manche Aspekte wahr, die westlichen BetrachterInnen nicht auffallen würden (vgl. Wendl 1999:306). Bei diesen aus emischer Sicht bedeutungsvollen Aspekten kann es sich in Bamenda beispielsweise um Aspekte der Kleidung, des Gesichtsausdrucks, der Gestik, der Frisur oder um prestigeträchtige Accessoires handeln.

Die Unterscheidungsschwierigkeiten zwischen zweidimensionalen Bildmedien zeigen sich in Bamenda meinen Eindrücken nach vor allem dann, wenn - wie in Pa Williams oder in Pa Wilhelms Fall - Bilder eines Mediums in einem anderen Medium erscheinen, wenn also eine Malerei auf dem Laptop-Bildschirm oder auf einem Foto erscheint. Die Unterscheidungsschwierigkeiten sind also eher medial-inhaltlicher Natur. Formal-gestaltlich können meinen Eindrücken nach die meisten Menschen in Bamenda die Bildmedien (*photography, painting* etc.) auseinanderhalten.

Dass einige ältere Leute in der Stadt Bamenda nicht so klar erkennen können, ob ein Bild originär mit einer Foto-Kamera hergestellt wurde, ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass sie in einer an medialen Bildern noch einiges "ärmeren" Welt beziehungsweise in ländlicher Umgebung aufgewachsen waren (vgl. Awambeng 1991:39-40; vgl. Kapitel 2.1.). Manche ältere Leute scheinen mir in dieser Hinsicht recht stark von ihrer Jugendzeit geprägt. Fernsehen etwa gibt es in der Stadt Bamenda gemäss verschiedenen InformantInnen und auch nach den Angaben Jindras erst seit Mitte der 1980er Jahre. Bis dahin erreichte nur das Radio die breiten Massen (Jindra 1999:18).

Die jüngeren Generationen in der Stadt Bamenda kennen hingegen seit ihrer Kindheit eine schon vielfältige städtische Medienlandschaft. Ihnen bereitet es keine Probleme, etwa auf einer Fotografie eine Malerei zu erkennen. Sie erkennen und unterscheiden die Medien in mehr oder weniger der gleichen Weise, wie dies im Allgemeinen auch die Leute im euro-amerikanischen Raum tun. So darf man von einer allmählichen globalen Homogenisierung der Medienwahrnehmung ausgehen. In einer Stadt wie Bamenda sind es denn auch vorwiegend die jüngeren Generationen, welche besonders oft die sogenannten "Neuen Medien" (Internet, Mobiltelefone etc.) gebrauchen und deren Möglichkeiten ausreizen. Die jüngeren Leute besuchen die Internetcafés häufiger und probieren auch die verschiedenen Funktionen der Mobiltelefone aus. Es sind in Bamenda auch vorwiegend die jüngeren

---

<sup>13</sup> Gemäss mit Gespräch mit Pa Wilhelm in Bamenda am 3.1.08.



Generationen, die Fotos auf ihren Mobiltelefonen speichern und sie beispielsweise per *bluetooth*-Technologie gegenseitig austauschen.

Für "Unterscheidungsschwierigkeiten" der Medien könnte hier und da beitragen, dass im Pidgin-Englisch, einer Verkehrssprache in Kamerun, nach Christraud Gearys wie auch nach meiner Erfahrung alle zweidimensionalen, flächigen Bilder als "Fotografien" (*futul/fitul/photo*) bezeichnet werden (Geary/Njoya 1985:32,221). Spricht man beispielsweise in der Stadt Bamenda - wie im Alltag üblich - oft Pidgin-Englisch, so ist man kaum gezwungen, in der Wahrnehmung zwischen den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung zu unterscheiden. Hat man die Unterschiede zwischen zweidimensionalen Bildmedien nie genau erfasst und sammelt man als ältere Person auch keine weiteren vertieften Erfahrungen mit Bildmedien, so könnte deren Auseinanderhalten wohl nicht immer leichtfallen - zumal wenn die Medien auf einer Fotografie zu sehen sind. Ob ein solcher sprachlicher Einfluss auf die Wahrnehmung der Medien in massiverem Mass vorhanden sein konnte/kann, müsste in der Region Bamendas jedoch auch anhand der lokalen (Mutter-)Sprachen abgeklärt werden: In manchen lokalen Sprachen in der näheren und weiteren Region Bamendas wurden nach ersten Ergebnissen früher Fotografien als "Schatten" bezeichnet, während man heute in diesen Sprachen offenbar fast nur noch das Wort *photo* verwendet. Es wäre weiter zu erforschen, ob die SprecherInnen lokaler Dialekte und (Mutter-)Sprachen mit "Schatten" präzise nur Fotografien bezeichneten oder ob sie auch in diesen (Mutter-)Sprachen begrifflich das Medium Fotografie mit anderen zwei-dimensionalen Medien (Malereien, Zeichnungen) vermischten (vgl. Behrend/Wendl 1998:11; vgl. Haney 2013:72; vgl. Strother 2013:198).

Bezüglich Unterscheidungsschwierigkeiten der Medien kommt womöglich hinzu, dass die Fotografie (auch) im sub-saharischen Afrika seit jeher mit anderen Medien, wie etwa dem Zeichnen und Malen, vermischt sein konnte. Bilder, die ursprünglich Malereien oder Zeichnungen gewesen waren, wurden unter Umständen abfotografiert und die Möglichkeiten des Retuschierens und Kolorierens wurden von afrikanischen Fotografen teils früh wahrgenommen. So kann es selbst aus wissenschaftlicher Sicht schwierig werden, bei manchen Bildnissen auf Fotopapier das eigentliche Medium zu bestimmen (vgl. Haney 2010a:126-152, 2010b, 2013).

Auf dem Land wiederum könnten hier und da selbst heute jüngere Leute (noch) häufiger gelegentliche Schwierigkeiten besitzen, Bildmedien wie die Malerei oder "realistische" Zeichnungen in anderen Bildmedien wie der Fotografie oder auf elektronischen Displays (Computerbildschirm, Mobiltelefon) zu erkennen. Auf dem gegenüber der Stadt ärmeren Land gibt es oft noch keine Elektrizität und damit kann das Sehen verschiedener Medien

(Internet/Computer, Mobiltelefon, Fernsehen, Video etc.) weniger “geübt“ werden. Ich hege den Verdacht, dass auf dem Land selbst jüngere Leute gemalte Fotostudiokulissen auf Fotos weniger gut erkennen. Auf dem Land gibt es heute manchmal nur ein oder zwei Fotostudios im Dorf, die zudem nicht unbedingt gemalte Fotokulissen im Angebot haben. Erfahrungen mit den verschiedenen Varianten gemalter Fotokulissen können sich so weniger als in der Stadt einstellen.

Neben alltäglicher Medienerfahrung und Sprache dürfte auch die schulische Bildung ein Faktor sein, ob in einer (nicht nur) euro-amerikanischen Weise zwischen Fotografie, Malerei und Zeichnung – auch in ihren digitalen Erscheinungsformen auf Bildschirmen – mit Leichtigkeit unterschieden werden kann. So können junge Menschen in der Stadt in den Schulen nicht nur den Umgang mit Computern, sondern selbst auch mit Bildbearbeitungsprogrammen erlernen, was ihr Medienwissen und ihre Medienerfahrung weiter vermehrt. Manche Jugendliche in Bamenda interessieren sich denn auch für die digitale Bildbearbeitung und informieren sich im Internet darüber.<sup>14</sup>

All die gerade genannten Erkenntnisse sind weiter zu verifizieren und könnten gemäss meinen Eindrücken aus der Literatur auch auf einige andere Gebiete des sub-saharischen Raums zutreffen. Auch der sprachliche Umgang mit materiellen Bildern ist in vielen Teilen des sub-saharischen Raums ähnlich. So wird in vielen afrikanischen Sprachen nicht zwischen gemalten und fotografierten Bildern unterschieden (Behrend/Wendl 1998:11; vgl. Haney 2013:72; vgl. Strother 2013:198). Das verhält sich gewissermassen analog zum Wort *photo/fitu/futu* im kamerunischen Pidgin-Englisch, das wie erwähnt nicht nur die Fotografie, sondern alle zweidimensionalen Bilder umfasst. Demgemäss könnten nicht nur in Bamenda, sondern auch anderswo im sub-saharischen Raum *manche* Menschen Schwierigkeiten besitzen, inhaltlich und im Detail die Unterschiede zwischen den Medien Malerei und Fotografie durch ihren alltäglichen Sprachgebrauch zu erlernen. Allerdings ist die These, dass Sprache das Erkennen von Medien wie der Fotografie beeinflussen kann, wie erwähnt weiter zu prüfen.

Heute ist es so, dass alle Leute in Bamenda – auch die älteren – die fotografischen Inhalte, Personen und Gegenstände, identifizieren können. Früher konnte dies offenbar noch anders sein, als Fotografien in Bamenda und Umgebung noch eine Seltenheit waren (vgl. Kapitel 2.1.). So hat mir der heute alte Fotograf Paul Neba (*P.N. Photo*), Bamenda, erzählt, dass in den 1960er Jahren in Bafut, einem ländlichen Ort nahe der Stadt Bamenda, die Leute von der Fotografie bloss wussten, dass es ein Bildmedium sei. Dies unter anderem von

---

<sup>14</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit verschiedenen InformantInnen in den Jahren 2006, 2008 und 2009 in Bamenda.

Hochzeitsfesten, an denen auch damals schon fotografiert wurde. Auch erkannten gemäss Paul Neba die Leute auf den Fotos häufig schon die menschlichen Figuren. Aber oft musste er seiner Kundschaft noch erläutern und zeigen, wer die auf dem Foto porträtierten Personen waren.<sup>15</sup> Wenn aufgrund seiner Erklärungen die Leute sich selber auf dem Foto erkannt hatten, sei ihre Freude immer gross gewesen. Dann hätten sie aufgeregt gerufen, so erzählte mir Paul Neba lächelnd: „*Na me this! Na me this!*“ Auf Deutsch heisst dies: „*Das bin ich! Das bin ich!*“<sup>16</sup>

Eine ähnliche Erfahrung machte Till Förster in den 1980er Jahren in einem Dorf in der nördlichen Côte d'Ivoire. Dort besaßen vor allem die Männer, die in die Stadt gingen, Fotos. Nur sie hatten vermehrte Erfahrungen mit dem Medium Fotografie. Manchen im Dorf – speziell den Frauen - musste man deshalb erklären, wer auf dem Foto zu sehen war: Dies der Kopf, dies die Beine, dies die Arme, dies der Rumpf.<sup>17</sup> Die Fotos dürften in diesem Fall für die Frauen wohl nur so etwas wie schwarzweiss (Schwarzweissfotografie) oder farbig gefleckte Papierplättchen (Farbfotografie) gewesen sein.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass verschiedene Arten des Nichterkennens und des Erkennens von Fotografie sowie ihrer Inhalte möglich sind. So mag jemand vielleicht wissen, dass es sich bei solch flachen, viereckigen und gefleckten rechteckigen Blättern um sogenannte Fotografien und um ein Bildmedium handeln soll, ohne allerdings darauf selbst etwas erkennen zu können. Das wäre dann gewissermassen ein formales, aber nicht (bild-) inhaltliches Erkennen des Mediums. Und beim Identifizieren des Inhalts einer Fotografie mögen wiederum Wahrnehmungsmöglichkeiten vom oberflächlich inhaltlichen bis zum tiefer verstandenen inhaltlichen Erkennen bestehen. Während beim oberflächlichen inhaltlichen Erkennen beispielsweise porträtierte Menschen oder eine gewisse Umgebung auf dem Foto ersichtlich werden, können beim tieferen inhaltlichen Erkennen die auf den Fotografien porträtierten Bekannten identifiziert werden. Menschen mit einer vermehrten Medienerfahrung respektive einem vermehrten Medienwissen dürften wiederum ohne Weiteres fähig sein, die auf dem Foto zu sehende Umgebung der porträtierten Person als eine natürlich-reale oder als eine künstliche aus einem Fotostudio zu erkennen.

---

<sup>15</sup> Gemäss Gespräch mit Paul Neba am 15.9.09 in Bamenda.

<sup>16</sup> Dass sich die Leute damals selbst nicht erkannt haben, mag auch damit im Zusammenhang stehen, dass es eventuell auch noch wenige Spiegel gab, in welchen man überhaupt sein Antlitz einmal gut und länger hätte sehen können.

<sup>17</sup> Dies gemäss Gespräch mit Till Förster am 1.10.06 in Bamenda. Ähnliche Erfahrungen wie Till Förster im Norden der Côte d'Ivoire machte beispielsweise auch der Ethnologe Melville J. Herskovits (1959:56) in Südamerika. Aus verschiedensten Erdteilen werden solche Erfahrungen berichtet, wenn Menschen, die noch nie fotografische Bilder gesehen hatten, Fotos vorgewiesen wurden (Herskovits 1959:56; Schuster 2005:55).

In diesem Zusammenhang sind wie erwähnt vermutlich die Prägungen aus der Jugendzeit beziehungsweise der Generationenunterschied, das Wissen und die Medienerfahrung und allenfalls der Stadt-Landunterschied wesentliche Faktoren. Ganz offenbar muss man das die Medien konsumierende “Publikum“ (*audience*) in Bamenda (und wohl auch im übrigen subsaharischen Raum) zeitgenössisch wie historisch vom Sehen und vom Wahrnehmen her differenzieren.

Trotz all dieser Sehens- und Wahrnehmungsunterschiede, die an und für sich verschiedene Bestimmungsvarianten des Mediums Fotografie denkbar machen, kann für diese Arbeit an den obigen formalen Definitionen der Fotografie festgehalten werden. Dies auch aus heutiger emischer Sicht, was die engere Definition von Fotografie betrifft, welche auf dem Erkennen von Foto-Kameras und den typischen fotografischen Materialien aufbaut: Denn es ist in der Stadt Bamenda und auf dem Land heute so, dass im Normalfall - abseits der bildinhaltlichen Fragen und Ebenen - auch selbst ältere und/oder mit Medien relativ unerfahrene Leute nur schon formal-gestaltlich Fotografien sofort erkennen. Dies bloss schon durch die mediale Form der Fotografien, durch ihre üblichen rechteckigen Formatgrößen (wie das Postkartenformat von 10 x 15 cm), durch ihre Aufmachung (zum Beispiel bei vergrößerten Fotos die üblichen Holzrahmen mitsamt Schutzglas) sowie durch das dickere Fotopapier. Alle Leute in der Stadt Bamenda wie auf dem Land wissen normalerweise heute und seit Jahrzehnten, dass solche Fotoabzüge mit einer fotografischen Kamera hergestellt werden. Auch erkennen im Allgemeinen Leute in der Stadt Bamenda wie auf dem Land eine übliche Foto-Kamera sofort - sei es nun eine Kompaktkamera oder eine Spiegelreflexkamera. Des Weiteren besitzen insbesondere die jungen Leute in der Stadt im Allgemeinen keinerlei Probleme beim inhaltlichen Unterscheiden des Nicht-Fotografischen (Zeichnung, Malerei etc.) und des Fotografischen - etwa auf digitalen Computer- und Bildschirmanzeigen.

Was den Aufbau dieser Arbeit betrifft, ist neben diesem Textband auch der Bildband zu erwähnen. Da diese Arbeit grundsätzlich in schriftlicher Form hat eingereicht werden müssen, ist gerade dieser Bildband wichtig. Denn es ist nicht möglich, über das Medium der Schrift das Medium Fotografie vollwertig repräsentieren zu können. Die Abbildungen verhalten sich also durchaus komplementär zum Textteil und sollen helfen, die Beschreibungen des Visuellen zu unterstützen. Es ist es daher ratsam, beim Lesen stets auf die Fotos und Illustrationen im Bildband Zugriff zu haben. Die Informationen im Abbildungsverzeichnis und in den Textlegenden des Bildbandes beruhen – wenn nicht weiter kenntlich gemacht - stets auf den Angaben der Fotografen und der FotobesitzerInnen sowie auf Informationen, die

direkt auf der Vorderseite der Fotos oder auf ihren Rückseiten (im Fall von Datums- und Fotostudiostempeln) ersichtlich sind.

Soweit wie möglich ist versucht worden, auf eine Bearbeitung der Fotografien im Abbildungsteil zu verzichten. Doch in manchen Fällen ist es nicht möglich gewesen, die Repro-Fotografien, die zumeist unter schwierigen Feldforschungs- und Lichtbedingungen erstellt wurden, ohne das Zuschneiden des Bildausschnitts und einer moderaten Helligkeitsbearbeitung auf eine gewisse Publikationsreife zu bringen.

Aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes sind für die Publikation dieser Dissertation die Gesichter fast immer anonymisiert worden. In Bamenda mögen es viele Leute nicht, wenn ihr Porträt oder das Konterfei eines Familienmitglieds irgendwo publiziert wird. Die kurzen Textlegenden zu den Abbildungen sollen es ermöglichen, dass wissenschaftliche LeserInnen auch allein aufgrund des Blätterns im Abbildungsband auf eine lustvolle Art und Weise einen guten ersten Einblick in diese Arbeit erhalten können.

Aufgrund fehlender Bildrechte sind manche Originalbilder durch nachgestellte Fotografien oder durch Illustrationen ersetzt worden. Nachgestellte Lichtbilder sind im Text wie auch im Abbildungsband entsprechend gekennzeichnet.

Was die inhaltliche Gliederung des Textbandes betrifft, so besteht der Text aus drei Teilen und acht Kapiteln mit oft mehreren Unterkapiteln. Teil I bildet die Einführung und den Einstieg in diese Arbeit, Teil II besteht aus der eigentlichen Ethnographie und Teil III legt theoretische Ausblicke dar.

Der Teil I, der das Kapitel 1 beinhaltet, soll als Einführung wesentliche Grundinformationen zu dieser Arbeit liefern.

Teil II beginnt mit dem Kapitel 2. Das Kapitel 2 handelt die lokale Produktion der Fotografie ab. Danach werden die lokale Distribution (Kapitel 3) und die lokale Konsumtion (Kapitel 4) der Fotografie behandelt. Dabei überschneiden sich diese Bereiche verschiedentlich. So beeinflusst die Distribution und die Konsumtion häufig die Produktion und umgekehrt: In der Konsumtion von Fotografien können sich beispielsweise die Wünsche und Zeigensanreize wie allenfalls auch Zeigenszwänge bezüglich Fotografien zeigen, die wiederum überhaupt erst den Grund zur Produktion eines Fotos gewesen sein können (vgl. Walker/Chaplin 1997:65-80). Diese Verflechtungen sprechen auf den ersten Blick gegen die hiesige Aufteilung des Teils II in die Grosskapitel Produktion, Distribution und Konsumtion. Es kann anhand einer solchen Gliederung der Nachteil entstehen, dass manchmal zerteilt wird, was zusammengehört. Doch dies wird dadurch wettgemacht, dass - falls nötig - innerhalb eines Grosskapitels auf die jeweils anderen beiden Grosskapitel immer wieder kurz Bezug

genommen wird und somit die Querverbindungen zwischen Produktion, Distribution und Konsumtion stets aufgezeigt werden. Auch ist im Übrigen die Sachlage sehr viel komplexer, als die obigen Zeilen vermuten lassen: Eine einzelne Fotografie besitzt in Bamenda nicht nur ganz eindeutige Zwecke, für die sie produziert worden ist. Häufig ist sie nach ihrer Produktion potentiell mehrdeutig und kann in verschiedene Praktiken eingebunden werden, die es verdienen anhand der Kapitel 3 und 4 eigenständig behandelt zu werden. Die fotografischen Genres (Kapitel 2.6 bis und mit 2.8.) gleich zusammen mit den dazu gehörenden typischen Handlungen der Distribution und Konsumtion zu beschreiben, hätte zudem, da Fotos in verschiedenste Praktiken der Distribution und Konsumtion eingebettet werden können, bei fast jedem fotografischen Genre zu immergleichen Wiederholungen geführt, was der Leserschaft nicht zumutbar gewesen wäre. Die hier vollzogene Gliederung mit den Grosskapiteln Produktion, Distribution und Konsumtion ist nach reiflichen Überlegungen einer der wenigen gangbaren Wege, um das umfangreiche sowie sehr komplexe Thema darzustellen, ohne dabei den berühmten roten Faden (!) zu verlieren.

Nach dem ethnographischen Teil II wendet sich der Teil III dieser Arbeit theoretischen Beiträgen und Übersichten zu. Hierbei werden vor allem neue Heuristiken und theoretische Perspektiven aufgeworfen, welche ganz allgemein auf das Feld der Medien, auf die Bilder und auf visuelle Kulturen angewendet werden können. Im Kapitel 5 wird das Medium Fotografie mit seinen kulturellen Botschaften in Bamenda kurz vorgestellt werden. Das Kapitel 5.1 legt einen ersten theoretischen Input vor, indem es aufzeigt, wie im Ansatz eine Theorie über mediale Botschaften aussehen könnte. Das Kapitel 5.2 erlaubt es, eine Übersicht auf die kulturelle Beschaffenheit des Mediums Fotografie in Bamenda zu erhaschen. Es liefert einen Überblick, welcher - nach der vorhandenen Literatur zu urteilen (vgl. Kapitel 1.2.; vgl. Literaturverzeichnis im Anhang) - auf viele urbane sub-saharische Räume zutreffen dürfte.

Das Kapitel 6 wiederum eröffnet einen gewissen Überblick über die Medienlandschaft Bamendas. Hier werden einige wichtige Faktoren vorgestellt, welche in Bamenda beziehungsweise im sub-saharischen Raum (und allenfalls generell in den ärmeren Ländern des Südens) bei der impliziten oder expliziten Wahl eines Mediums eine Rolle spielen können. Zugleich wird durch die kurze Vorstellung weiterer Medien die Bedeutung und Rolle des bis dahin stets im Vordergrund gewesenen Mediums Fotografie relativiert.

Im Kapitel 7, das den Abschluss dieser Arbeit bildet, findet sich ein theoretisch-heuristischer Ausblick zu den Transformationen des Bildes und zum Wandel der visuellen Kultur: Hierzu werden einige Transformationstypen vorgestellt, die einen Überblick liefern, was die Transformationen des Bildes betrifft. Die Transformationstypen könnten inskünftig auch ganz

allgemein bei der Analyse visuell-empirischen Materials helfen. Damit stellen sie für die Bildwissenschaften unter Umständen einen gewissen Fortschritt dar.

Das Kapitel 8 enthält einige kurze Schlussbemerkungen.

Zur wissenschaftlichen Reflexion gehört es, dass hier klar deklariert wird, dass in dieser Arbeit trotz der ehemaligen “Krise der Repräsentation“ im Fach Ethnologie (vgl. Clifford/Marcus 1986) in der ethnographischen Darstellungsweise keine neuen Wege beschritten werden. Dies aus dem einfachen Grund, weil zum Beispiel ein experimentierendes, essayistisches, evozierendes und künstlerisches Werk mit viel Bildmaterial sowie eher Fragen aufwerfenden Texten dem traditionellen wissenschaftlichen Anspruch einer Doktorarbeit nicht gerecht werden würde: Neben neuen Ergebnissen und Anstößen für weitere wissenschaftliche Arbeiten soll in einer Doktorarbeit ja auch eine genügende Beherrschung des Fachs und des Schreibens gemäss dem wissenschaftlichen Kanon gezeigt werden. Das Ziel dieses Textes wird es deshalb sein, wissenschaftlich nüchtern und leicht verständlich zu beschreiben sowie Mehrdeutigkeiten und Missverständnisse so gut wie möglich zu vermeiden. Auch für fachfremde Personen soll diese Arbeit relativ leicht nachvollziehbar sein.

Im gleichen Zug versucht diese Arbeit im Rahmen des Möglichen darzulegen, wie die hier gesammelten Informationen zustande gekommen sind. Sofern die ethnographischen Daten einen gewissen Seltenheitswert besitzen, wird in einer entsprechenden Fussnote die Begebenheit, also ein einzelnes Gespräch oder eine einzelne Beobachtung, mit Ort und Datum angegeben. Häufig findet sich bei den Angaben zu den InformantInnen nur ein einziger (christlicher) Vorname im Text oder in den Fussnoten. Dies bedeutet immer, dass es sich um ein Pseudonym handelt. Nur wenn Geschäftsnamen von Fotografen oder die mehreren Namen einer Informantin oder eines Informanten genannt werden, ist dies ein Hinweis auf Nichtanonymisierung. Sollte ein Geschäftsname eines Fotografen gleichwohl nur ein Pseudonym sein, so wird dies vermerkt. Werden keine einzelnen Daten zu Gesprächen oder zu Beobachtungen gegeben, kann stets vorausgesetzt werden, dass ich als Feldforscher die jeweilige Information mehrmals – unter Umständen sogar auf verschiedenen Wegen (Beobachtung, Gespräch) - erhalten habe. Häufig findet sich für wiederholte Gesprächsinformationen oder für die wiederholten Beobachtungen auch gleich im Text ein kurzer Hinweis, ohne dass dies dann noch detaillierter ausgeführt wird.

Ausdrücke auf Pidgin-Englisch werden hier der Einfachheit halber in der Schreibweise wiedergegeben, wie sie die Leute in Kamerun – zum Beispiel in E-mails - häufig benutzen. Diese Schreibweise gibt allerdings nicht immer Rückschlüsse auf die tatsächliche Aussprache

der Pidgin-Termini, richtet sich aber dennoch oft danach, wie eine englischsprachige Person die Pidgin-Wörter in Schrift umsetzen würde. Pidgin-Englisch ist im Grunde keine Schriftsprache.

Zur besseren Nachvollziehbarkeit dieser Arbeit soll kurz etwas zum biographischen Hintergrund meiner Person, dem Verfasser dieser Arbeit, gesagt sein: Meine ursprüngliche Sichtweise - man macht mit einem längeren Feldforschungsaufenthalt mitunter einen gewissen Perspektivenwandel durch - ist die eines ledigen Mannes in seinen Dreissigern, welcher in der städtischen Agglomeration nahe der Stadt Basel aufgewachsen ist. Nach abgeschlossener kaufmännischer Lehre und nachgeholter eidgenössischer Matur war ich zeitweise nebenerwerbstätig und studierte im Hauptfach Geschichte sowie in den Nebenfächern Ethnologie und Ur- und Frühgeschichte an der Universität Basel (siehe Lebenslauf am Schluss dieses Textbandes). Die Fotografie als sozialwissenschaftliche Quelle interessiert mich seit 2002.

Die Ergebnisse dieser Arbeit gehen auf Recherchen in Kamerun im Oktober 2003 sowie auf Forschungsaufenthalte von Oktober 2005 bis Anfang Februar 2007, von Mitte Dezember 2007 bis Anfang Februar 2008 sowie von Ende Juni bis Mitte September 2009 zurück. Mitte 2013 diente ein dreiwöchiger Aufenthalt in Kamerun der Einholung von Bildrechten. Insgesamt ergab sich so eine Feldforschungsdauer von einem Jahr und elf Monaten.<sup>18</sup> Beim Aufenthalt Mitte 2013 ergaben sich übrigens weitere Erkenntnisse über neuere Entwicklungen in Bamenda, die - um die Arbeit auf dem neusten Stand zu halten - noch eingeflochten wurden.

## **1.2. Forschungsstand**

Das Interesse an afrikanischer Fotografie – historisch wie auch zeitgenössisch – ist seit den 1990er Jahren geradezu explosionsartig gewachsen: Man hat die von Afrikanern für Afrikaner produzierte Fotografie als Kunst entdeckt. Am Beginn dieses vornehmlich euro-amerikanischen Interesses an afrikanischer Fotografie standen kultureller Austausch und öffentlichkeitswirksame Ausstellungen. Dabei waren ein paar wenige Leute französischer Nationalität wichtig, welche afrikanische Fotografen und deren Fotoarchive in Bamako, der Hauptstadt Malis, “entdeckten“ (vgl. Dawes 2011). Unter diesen ersten französischen “Pionieren“ ist insbesondere der Kurator der Pigozzi-Stiftung in Genf, André Magnin, zu nennen (siehe unten). Was die frühen und sehr bekannt gewordenen Ausstellungen über Fotografie aus Zentral- und Westafrika betrifft, sind besonders *“In/Sight: African*

---

<sup>18</sup> Die genauen Daten meiner Forschungsaufenthalte in Kamerun lauten: 28.9. bis 8.11.2003, 8.10.2005 bis 4.2.2007, 16.12.2007 bis 10.2.2008, 28.6. bis 20.9.2009 und 21.6. bis 11.7.2013.



*Photographers, 1940 to the present*“ (Guggenheim Museum 1996), *“Snap me one!”* (Wendl/Behrend 1998), *“Flash Afrique!”* (Kunsthalle Wien 2001) und *“L’Afrique par elle-même”* (Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren/Revue Noire 2003) aufzuzählen. Für die Schweiz sind die in Bern durchgeführte Ausstellung mit dem Titel *“V<sup>es</sup> Rencontres de la Photographie africaine. Bamako 2003. Rites sacrés/Rites profanes”* (Njami/Cohen 2003) sowie die im Jahr 2005 im Fotomuseum Winterthur zu sehen gewesene Fotoschau *“Leben und Tod in Benin – afrikanische Fotografien aus der Sammlung Alex Van Gelder”* (Gelder 2005) erwähnenswert. Von grösserer global-internationaler Ausstrahlung sind die alle zwei Jahre stattfindenden *“Rencontres de la Photographie Africaine”* in Malis Hauptstadt Bamako (erstmal 1994).<sup>19</sup>

Angeichts der spektakulären Inszenierungen der von Afrikanern produzierten Fotografie an den *“Rencontres”* in Bamako machte sich in Händlerkreisen eine Goldgräberstimmung bezüglich den Werken bestimmter afrikanischer Fotografen breit. Besonders in den USA und Frankreich wuchs das Interesse enorm (Werner/Nimis 1998:23; Werner 1996a:83; Schaub 1999:4). Auf dem Kunstmarkt haben sich insbesondere André Magnins *“Entdeckungen”*, nämlich die beiden Fotografen Seydou Keïta und Malick Sidibé aus Bamako, etabliert (Magnin 1997, 1998; vgl. Schaub 1999:4; vgl. Micheli 2008:66). Gegenüber diesen *“Entdeckungen”* steht aber in der Realität ein überaus grosses Heer unbekannter afrikanischer Fotografen, welche auf dem afrikanischen Kontinent die Fotografie wie Keïta und Sidibé ebenfalls gewerblich betrieben haben beziehungsweise immer noch betreiben. Auch sie haben Keïtas und Sidibés Lichtbildern ähnliche und für sub-saharische Fotokulturen übliche Werke geschaffen. Sie könnten im Grunde genommen genau so gut als grosse Namen auf dem globalen Kunstmarkt vertreten sein (vgl. Micheli 2008:66). Sie sind aber bislang einfach nicht *“entdeckt”* und wahrgenommen worden, was einmal mehr auf die manchmal anzutreffende Absurdität des globalen Kunstmarkts hinweist. Wenngleich es zutrifft, dass viele afrikanische Fotografen ihre Negativsammlungen nach Aufgabe ihres Fotostudios vernachlässigen oder gar zerstören, so hat es nur schon in der Stadt Bamenda wie praktisch in jeder durchschnittlichen sub-saharischen Stadt auch heute noch ein paar wenige ältere Fotografen, welche Archive oder zumindest Sammlungen von Fotos besitzen, die bis zu vierzig Jahre alt

---

<sup>19</sup> Auf dem afrikanischen Kontinent gab und gibt es auch andere grössere und regelmässig geplante Fotoausstellungen. So wurde früher in Dakar mehrmals der *“Mois de la photo de Dakar”* durchgeführt - ein Anlass, welcher schon vor den *“Rencontres”* in Bamako existierte. In Harare und Kapstadt finden jährlich Fotofestivals statt. Und seit dem Jahr 2000 beherbergt Abidjan das alle zwei Jahre das Fotofestival *“Rencontres du Sud”*. 2011 ist zum ersten Mal das Fotofestival *“Addis Foto Fest”* in Addis Abeba durchgeführt worden (Dawes 2011).

sind. Inzwischen sind viele Projekte zur Archivierung von alten Fotografien auf dem afrikanischen Kontinent entstanden (Haney 2012:138).

Die erwähnten Ausstellungen haben seit den 1990er Jahren auch das wissenschaftliche Interesse an der von Afrikanern hergestellten Fotografie enorm aufleben lassen. Doch das wissenschaftliche Interesse an von Afrikanern aufgenommenen Fotografien geht auf einen generellen, zeitlich schon länger bestehenden Fokus der Sozial- und Geisteswissenschaften auf Bilder zurück. So sind Bilder seit den 1980er Jahren mit dem Aufkommen der *Visual Culture Studies* ein verstärkt behandeltes Thema in den Geistes- und Sozialwissenschaften (siehe Kapitel 1.1.). Etwa zeitgleich mit der in den 1980er Jahren entstandenen Studienrichtung *Visual Culture* („Visuelle Kultur“) begann allmählich und zuerst vor allem ein geschichtswissenschaftliches Interesse für die europäische Fotografie in Afrika und schliesslich auch für die von Afrikanern für Afrikaner produzierten Fotografie (vgl. Steiger 1982; vgl. Viditz-Ward 1985; vgl. Geary/Njoya 1985; vgl. Jenkins/Geary 1985:56-63; vgl. Geary 1988; vgl. Killingray/Roberts 1989; vgl. Jenkins 1996; vgl. Zaccaria 2001; vgl. Albrecht et al. 2004:3).

Neben den international bekannt gewordenen Ausstellungen mögen auch seit Anfang der 1990er Jahre die bildwissenschaftliche Diskussion mit dem *Pictorial Turn* (W.J. Thomas Mitchell) und dem *Iconic Turn* (Boehm) (Kapitel 1.1.) das wissenschaftliche Interesse an Bildern und Fotos im Zusammenhang mit fremden Kulturen gefördert haben. Dieses Interesse an Bildern und Fotos verbunden mit aussereuropäischen Kulturen kommt mittlerweile auch im Fach Kunstgeschichte zum Ausdruck. So beispielsweise im deutschsprachigen Raum bei Ingrid Hölzl (2008), die in ihrer Dissertation über Selbstporträts die Fotografien des kamerunisch-nigerianischen Fotografen Samuel Fosso zur Untersuchung heranzog. Im angelsächsischen Raum fertigte die Kunsthistorikerin Candace Keller (2008) eine Doktorarbeit mit dem Titel *“Visual Griots: Social, Political, and Cultural Histories in Mali through the Photographer’s Lens“* an (vgl. Keller 2013). Mit den oben erwähnten (Kunst-) Ausstellungen ist die von Afrikanern produzierte Fotografie auch in den Kreis der *African Art Studies* und der Kunstethnologie vorgedrungen (vgl. Magnin 1996, 1997; vgl. Micheli 2008). In den *African Art Studies* und in der Kunstethnologie kam zudem mit den Ausstellungen *“ART/artifact“* im Jahr 1988 (Center for African Art 1989) und *“Africa Explores“* im Jahr 1991 (Vogel 1991a) auch die Perspektive auf, die mit Objekten verbundenen kulturellen Herkünfte, die damit verbundenen Praktiken, Aneignungen und die Globalisierung sowie das mit den Objekten aufkommende kulturell Zwitterhafte, das Verhältnis vom kulturell Eigenen und Fremden und den Austausch zwischen den Kunstwelten verstärkt zu untersuchen.

Allerdings handelt es sich hier um Aspekte, welche bei der von Afrikanern hergestellten Fotografie noch relativ wenig behandelt worden sind und in dieser Arbeit immer wieder angesprochen werden.

Ebenso ist zu bemerken, dass sich AfrikanistInnen mit dem Aufkommen der *Popular Culture Studies* vermehrt den populären Medien in Afrika zugewandt haben - darunter der Fotografie, der Malerei, dem Fernsehen, dem Video, dem Internet etc. Das von Karin Barber herausgegebene Buch *“Readings in Popular African Culture Studies“* von 1997 war hierzu ein erster breit angelegter Referenzpunkt (Barber 1997a).

Was jedoch in den *Popular African Culture Studies* öfter ein gewisses Manko dargestellt hat und immer noch darstellt, ist die relativ undifferenzierte Betrachtung der AkteurInnen und des Publikums (vgl. Barber 1997b:353,360). In dieser Arbeit wird - wo zweckmässig - auf eine solche Differenzierung eingegangen. Dass die Differenzierung des Publikums nötig sein kann, zeigt sich beispielsweise am Faktor Medienerfahrung/Medienwissen. Er entscheidet wohl darüber, ob beispielsweise gemalte Fotostudiohintergründe auf den Fotos als solche erkannt werden können (Kapitel 1.1.). Bisher ist in der Literatur aber auch sonst der Umgang mit Fotografie relativ undifferenziert betrachtet worden, was die verschiedenen Gruppen von AkteurInnen beziehungsweise die verschiedenen Gruppen des “Publikums“ betrifft. So soll hier bereits auf die Jugendkultur und die jugendkulturelle Strömung der Hip-Hop-Kultur hingewiesen werden, welche für die in Bamenda produzierte Fotografie eine gewisse Rolle spielt. Viele Jugendliche in Bamenda hören Hip-Hop-Musik, kleiden sich hier und da als Hip-Hopper und lassen sich auch als Hip-Hopper fotografieren, viele aber auch nicht. Und während manche Jugendliche in Bamenda mit Hip-Hop-Schmuck und Kleidung im Hip-Hop-Stil nicht viel anfangen können und dies manchmal sogar etwas belächeln, kennen die älteren Generationen die Hip-Hop-Kultur kaum und lehnen sie häufig im Vornherein als einen auf ihre Kinder gefährlichen Einfluss ab (Kapitel 2.8.2.1.). Dementsprechend muss denn auch von verschiedenen innerlichen oder eventuell sogar äusserlichen "Reaktionen" des "Publikums" (*audience engagement*) beim Betrachten von Fotos mit Hip-Hop-Inhalten ausgegangen werden.

In den *Popular Culture Studies* fand sich betreffend der Länder des Südens und Osteuropas auch die politische These, dass populäre Medien und ihre Inhalte das Gegenteil des alltäglichen Lebens repräsentierten und dass deswegen die populären Medien Subversion von politischer Macht und Beherrschung bedeuteten (Marcus 1997; Fabian 1998:52-53,69,133,135). Dieser Subversionsgedanke lässt sich jedoch im Allgemeinen nicht auf den Themenbereich der *Popular African Culture Studies* übertragen. So hat die von den fast

immer kommerziell arbeitenden afrikanischen Fotografen produzierte Fotografie in Bamenda wie vermutlich in anderen Gegenden des sub-saharischen Raums (vgl. Wendl/Behrend 1998; vgl. Haney 2010a) üblicherweise nichts direkt mit politischen Aussagen zu tun (vgl. Buckley 2003). Vielmehr kommen die afrikanischen Fotografen üblicherweise dem Wunsch nach, dass ihre Kundschaft schöne Bilder von sich haben möchte und sich von der selbst als beschämend empfundenen Armut – zumindest bildlich - befreien möchte. Die Armut wird für den eigenen sozialen Status, für die eigene soziale Attraktivität und ergo für den eigenen sozialen Aufstieg als schädlich empfunden. Im Grunde streben die Leute nach einem ebenso guten Leben und einem ebenso hohen sozialen Status wie die bewunderten reichen Leute (siehe Kapitel 4.2., 4.3. und 4.4.).

Neben den *Popular African Culture Studies* stimulieren die Medienwissenschaften (*Media Studies*) und auch die Medienethnologie (*Media Anthropology*) die Forschung über die von Afrikanern für Afrikaner hergestellte Fotografie. Die Medienethnologie widmet sich vorwiegend den populären Medien und findet seit der Jahrtausendwende Anerkennung. Das von Ginsburg, Abu-Lughod und Larkin herausgegebene Buch "*Media Worlds*" (2002) sowie der Sammelbände "*The Anthropology of Media. A Reader*" (Askew/Wilk 2002) und "*Media Anthropology*" (Rothenbuhler/Coman 2005) bilden für die Medienethnologie wichtige Ausgangspunkte.

Die wissenschaftliche Literatur über die von Afrikanern produzierte Fotografie hat seit den 1990er Jahren stets zugenommen. Darunter sind einerseits die oben zitierten Kataloge der erwähnten Ausstellungen aus den 1990er Jahren zu nennen. Andererseits sind auch einige Sammelbände und Monographien erschienen. Ein wichtiger erster Sammelband über die Werke afrikanischer Fotografen ist die 1998 im Verlag Revue Noire erschienene "*L'Anthologie de la Photographie africaine et de l'Océan Indien*" (Revue Noire 1998). Christraud Geary wiederum hat mit dem Buch "*In and Out of Focus*" (2002) eine erste Geschichte der Fotografie im Kongo vorgelegt. Ihr Buch umfasst zudem ein Kapitel mit einer prägnant zusammengefassten Geschichte der Fotografie in West- und Zentralafrika. Was die Geschichte der Fotografie in Afrika und im Zusammenhang mit Basel anbelangt, ist ebenso das Paul Jenkins gewidmete Buch "*Getting Pictures Right. Context and Interpretation*" (Albrecht et al. 2004) sowie der Katalog zur Ausstellung "Fotofieber. Bilder aus West- und Zentralafrika. Die Reisen von Carl Passavant 1883 – 1885" (Museum der Kulturen Basel) zu nennen (Schneider et al. 2005). Beide Bücher beinhalten eine Reihe interessanter Aufsätze über Fotografien, die in Afrika aufgenommen wurden. Manchmal finden sich darin auch Aufsätze oder Bemerkungen über afrikanische Fotografen, weshalb diese beiden

Publikationen hier genannt sein sollen. Doch soll hier wie erwähnt nicht auf die üppige Literatur eingegangen werden, die vor allem die Fotografie von Nicht-Afrikanern auf dem afrikanischen Kontinent behandelt.

Was die zeitgenössische Fotografie betrifft, hat auch Jean-Bernard Ouédraogo (2002) ein Buch über die Studiofotografie in Burkina Faso publiziert. In den letzten Jahren sind diverse Publikationen über die Werke afrikanischer Fotografen erschienen. So beispielsweise der von Ingrid Swenson (2005) herausgegebene kleine Katalog zu einer Ausstellung in der *National Portrait Gallery* in London, die sich den Werken zweier kamerunischer Porträtfotografen, Joseph Chila und Samuel Finlak, widmet. Diese Publikation sei hier herausgegriffen, weil Joseph Chila und Samuel Finlak beide aus der kamerunischen Region Nordwest stammen, deren Hauptstadt Bamenda ist. Zwei weitere hier zu nennende Veröffentlichungen sind jene von Erin Haney (2010a) und von Okwui Enwezor (2010). Diese beiden Bücher rekapitulieren kulturwissenschaftlich betrachtet das bisher Bekannte. Erin Haney's Buch (2010a) stellt eine gute Zusammenschau über die Fotografie in Afrika dar, wobei auch das Zusammenspiel der verschiedenen Medien (Intermedialität) angesprochen wird. Die von Enwezor (2010) herausgegebene Publikation ist ein Katalog über Ausstellungen der *Walther Collection* in Ulm (Deutschland), die sich – begründet von Artur Walther – unter anderem der künstlerischen Fotografie in Afrika und Asien widmet. In der Endphase des Verfassens dieser Dissertation ist ein von Richard Vokes herausgegebener Sammelband mit dem Titel *"Photography in Africa. Ethnographic Perspectives"* (Vokes 2012a) erschienen. Dieser Sammelband beleuchtet in drei Abschnitten verschiedene Perspektiven auf die Fotografie in Afrika in historischer wie zeitgenössischer Dimension. Die drei Abschnitte untersuchen 1) die Verwendung der Fotografie bei ethnographischen Begegnungen, 2) ihr Gebrauch im Zusammenhang mit dem nationalen Gedächtnis sowie 3) in privaten Kontexten. Insbesondere der dritte Teil dieses Sammelbands über das private und soziale "Leben" der Fotografie (Vokes 2012b; Behrend 2012; Kratz 2012) sowie ein früher von Vokes (2008) publizierter Zeitschriftenartikel enthalten Resultate, die die unabhängig und eigenständig erarbeiteten Ergebnisse dieser Arbeit (Feldforschungen von 2003 bis 2009) bestätigen.

Mitte 2013, kurz vor der Veröffentlichung dieser Dissertation, ist zudem der von John Pepper und Elisabeth L. Cameron herausgegebene Sammelband *"Portraiture & Photography in Africa"* im Buchhandel erhältlich geworden. Das Werk geht zu einem guten Teil zurück auf die Konferenz *"Portrait Photography in African Worlds"*, die im Februar 2006 in Santa Cruz, Kalifornien, stattfand. Der umfangreiche Sammelband enthält Beiträge von insgesamt zwölf AutorInnen. Auch dieser Sammelband enthält drei Teile: einen ersten Teil über die

Verbreitung der Fotografie, einen zweiten über das soziale Leben der Fotografie und einen dritten über Traditionen im Bereich des Porträts. Auch hier finden sich neue Ergebnisse und manche Bestätigungen für manche der in dieser Dissertation enthaltenen Forschungsergebnisse. Ich habe diverse Hinweise auf die Beiträge dieses Sammelbandes in dieser Dissertation eingeflochten.

Ebenfalls Mitte 2013 ist ein Buch von Heike Behrend (2013) über Praktiken der Fotografie an der Ostküste Afrikas erschienen. Auf dieses Buch wird in dieser Arbeit an passenden Stellen verwiesen.

Bislang sind mehrere Abschlussarbeiten über die Lichtbildnerei afrikanischer Fotografen zu verzeichnen. So hat etwa Erika Nimis verschiedene akademische Abschlussarbeiten über afrikanische Fotografen geschrieben (Nimis 1996, 1997). Ihre Doktorarbeit hat sie über die Fotografen der Ethnie der Yoruba verfasst (Nimis 2004). Erika Nimis hat zudem weitere Publikationen über afrikanische Fotografen in Westafrika geliefert, auf welche hier nicht gesondert eingegangen werden soll (Nimis 1998, 2003, 2005). Von Liam Buckley (2003) liegt eine Promotionsarbeit über die Fotografie im postkolonialen Gambia und deren Ästhetik vor. Die Ästhetik ist ein Aspekt, der - mit Bezug auf die in Bamenda produzierte Fotografie - auch in dieser Arbeit interessieren wird. Erin Haney (2004b) hat eine sehr beachtenswerte Dissertation zur Geschichte der Fotografie in Ghana verfasst. Dabei hat sie vertiefte empirische Ergebnisse geliefert, die gewisse voreilig gezogenen Schlüsse im von Wendl und Behrend (1998) herausgegeben Katalog "*Snap me one!*" kritisch beleuchten und widerlegen. Ebenfalls über die Geschichte der afrikanischen Fotografie hat Jürg Schneider (2011) promoviert. Dabei entwickelte er unter anderem das Konzept einer *Atlantic Visualscape*, mit welchem er darlegt, wie im Zeitraum von 1840 bis 1890 bezüglich der visuellen Kultur transatlantische, transkontinentale und transnationale Austauschprozesse (Globalisierungsprozesse) stattfanden.<sup>20</sup> Katie McKeown (2007) verfasste eine unpublizierte Masterarbeit über die zeitgenössischen Fotografen in Mbouda, einem Städtchen unweit der Stadt Bamenda. Und Angelo Micheli (2009) schrieb eine Dissertation über das spezielle Gebiet der symmetrischen Doppelporträts und "Zwillingsbilder" in sub-saharischen Fotokulturen; zuvor hatte er erfolgreich eine unpublizierte Abschlussarbeit über die Fotostudios in Mali eingereicht (Micheli 2003).

Wie man im Internet herausfinden kann, sind weitere Dissertationen unterwegs, die sich mit Aspekten afrikanischer Fotokulturen befassen. Zurzeit arbeitet etwa Ewa Majczak an einer Doktorarbeit über die Fotografie in Mbouda, einer Kleinstadt unweit von Bamenda. Das

---

<sup>20</sup> Eine prägnante Zusammenfassung des Konzepts *Atlantic Visualscape* von Jürg Schneider findet sich auf Englisch in einem kürzlich erschienenen Beitrag (Schneider 2013:35-38).

Projekt steht unter der Leitung von David Zeitlyn und Christopher Morton (Morton 2012). Sicherlich werden Vergleiche zwischen dieser Arbeit und der aus diesem Projekt entspringenden Dissertation interessant sein. In ersten Ansätzen ist bereits die Fotokultur in Mbouda untersucht worden, die nach diesen ersten Eindrücken zu urteilen vielerlei Parallelen zur Fotokultur in Bamenda und zu anderen Fotokulturen im sub-saharischen Raum generell aufweist (Zeitlyn 2010a, 2010b, 2010c; McKeown 2010). David Zeitlyn (2009a, 2009b, vgl. 2010c) hat zur wissenschaftlichen Auswertung ein ganzes Archiv mit den Negativen des Fotografen Jacques Tousselle, Mbouda, dokumentiert. Die von ihm archivierten Fotos sind aus den 1970er und 1980er Jahren (Zeitlyn 2009a:23). Die vertiefte Auswertung dieses Archivs steht noch bevor.

Natürlich haben ebenso seit den 1980er und speziell ab den 1990er Jahren auch die Zeitschriftenaufsätze über die in sub-saharischen Gegenden produzierte Fotografie erheblich zugenommen. In der letzten Zeit sind zum Beispiel Zeitschriftenaufsätze von Schneider (2010), Bajorek (2010), Zeitlyn (2010a, 2010b), McKeown (2010) oder Haney (2010b) erschienen. Auf die Zeitschriftenaufsätze soll in dieser Arbeit vor allem dann verwiesen werden, wenn sich dies aufdrängt. Im Folgenden soll nur ganz kurz auf einige ausgesuchte Zeitschriftenartikel eingegangen werden.

Zwei erste frühe und sehr interessante Zeitschriftenaufsätze über von Afrikanern für Afrikaner hergestellte Fotografie stammen von Stephen Sprague (1978a, 1978b). Liest man Spragues Bemerkungen genau, so findet man darin zum Teil schon erste generische Aspekte, welche manche der in dieser Arbeit vorgestellten fotografischen Genres bestätigen. So hat Stephen Sprague bereits beiläufig erwähnt, dass die Yoruba-Fotografen in Nigeria traditionelle sowie formelle und informelle Porträts herstellen (Sprague 1978a:54-55; vgl. Sprague 1978b:10-11; siehe Kapitel 2.8.). Stephen Sprague entwarf unter anderem auch die These, dass sich in der Fotografie und gerade im traditionellen formalen Fotoporträt (siehe Kapitel 2.8.1.) der Yoruba traditionelle Werte und Konventionen – zum Beispiel in gewissen Posen - zeigen, die bei den Yoruba in der traditionellen Skulptur ihren Ursprung besitzen (Sprague 1978a:52-55; 1978b:10-11; vgl. zum Beispiel Behrend/Wendl 1998:9; vgl. Kapitel 2.5.5.). Diese These ist kürzlich durch Abiodun (2013) eindrücklich bestätigt worden. Angesichts solcher traditionellen Aspekte darf allerdings nicht vergessen werden, dass das Medium Fotografie im sub-saharischen Raum nicht nur die als traditionell, sondern auch die emisch als modern erachteten Werte zum Ausdruck bringt und seit jeher auch zum Ausdruck gebracht hat (vgl. Wendl/Behrend 1998).

Was sonst die mittlerweile nicht wenigen Zeitschriftenaufsätze zur Fotografie in sub-saharischen Gegenden betrifft, soll hier unter anderem auch die Nummer drei des vierzehnten Bandes der Zeitschrift *Visual Anthropology* aus dem Jahr 2001 erwähnt werden. Diese Ausgabe ist mit Beiträgen verschiedener AutorInnen vollumfänglich zeitgenössischen Fotokulturen im sub-saharischen Raum gewidmet. Des Weiteren kann hier auch die Nummer zwei des vierunddreissigsten Bandes der Zeitschrift *History of Photography* herausgegriffen werden, die sich vornehmlich mit der Geschichte der Fotografie im sub-saharischen Raum befasst. In beiden Zeitschriftenbänden ist mit wenigen Ausnahmen vor allem auf die Produktionsseite des Mediums Fotografie fokussiert worden. Das heisst, es wurde besonders Gegebenheiten des fotografischen Gewerbes sowie Aspekte über afrikanische Fotografen und eher weniger der Konsum oder die Distribution der lokal produzierten Fotografie behandelt.

Ein vorläufiges Fazit über den heutigen Forschungsstand ergibt anhand der Literatur, dass bislang vor allem afrikanische Fotografen und die Produktionsseite des Mediums Fotografie in sub-saharischen Gegenden behandelt worden sind. Dies in zeitgenössischer wie in historischer Sicht. Es finden sich relativ wenige Publikationen - beispielsweise mit Haney (2004b), Schneider (2011), Kaplan (1990), Magee (2008) oder Vokes (2008, 2012a), Pepper/Cameron (2013), Behrend (2013) -, die auch die Distributions- und Konsumtionsseite in sub-saharischen Fotokulturen stärker ansprechen. Während die Produktion der Fotografie in West, Zentral- und Ostafrika in historischer wie zeitgenössischer Hinsicht weiter untersucht werden sollte, besteht weiterhin relativ dringender Wissensbedarf bezüglich des Konsums und der Distribution des Mediums Fotografie in sub-saharischen Fotokulturen. Auch wenn seit Kurzem relativ intensiv daran gearbeitet wird, mangelt es insgesamt immer noch vor allem am Studium des heutigen und früheren *media engagement* rund um die Fotografie. Der Begriff *media engagement* meint in dieser Arbeit ganz allgemein definiert, was Medien mit den Menschen und was Menschen mit den Medien machen. Dabei wird im Bereich des konsumzentrierten *media engagement* besonders auch das *audience engagement* zu beachten sein. Der Ausdruck *audience engagement* meint die Wahrnehmungen und (Re-)Aktionen des "Publikums", also der BetrachterInnen von Fotografien. Das "Publikum" kann hierbei auch aus einer Einzelperson bestehen. Bislang ist noch nicht versucht worden, das *media engagement* betreffend der lokal produzierten Fotografie aus der Sicht einer sub-saharischen Kultur und Gesellschaft zu überblicken und vor allem generisch zu typisieren. Diesbezüglich fehlen selbst bei der im sub-saharischen Raum schon öfter untersuchten Produktion der Fotografie noch gewinnbringende Einsichten. Ebenso ist noch nie der Versuch unternommen worden, in einer sub-saharischen Fotokultur eine emische und generische Typisierung



hinsichtlich des *media engagement* in den Bereichen der Zirkulation beziehungsweise der Distribution und Konsumtion vorzunehmen. Hier fehlen bislang ein nützlicher Überblick und eine nützliche Orientierung. Ausstehend ist zudem ein gewisser Überblick über Wandel und Transformationen der Fotografie hinsichtlich ihrer Materialität, ihrer Form, ihres Inhalts sowie ihrer Bedeutungen. Dies auch mit Blick auf die heutige Globalisierung und die (sich teils mitunter durch die Globalisierung ergebenden) Intermedialitäten, also den Bezügen zwischen verschiedenen Werken unterschiedlicher Medien.

Ganz generell kann konstatiert werden, dass trotz der bislang geleisteten Forschung das Wissen über sub-saharische Fotokulturen noch erweitert, bestätigt oder in vielen Aspekten vertieft werden muss. Es sollte weiter untersucht werden, welche Rollen und Wirkungen die Fotografie in verschiedenen afrikanischen Gesellschaften und Kulturen besitzen kann. Die Beseitigung dieser Wissensmängel und die nötigen wissenschaftlichen Bestätigungen können letztlich nur von mehreren WissenschaftlerInnen geleistet werden. Das Ziel dieser Arbeit war und ist es, ebenfalls in mehr oder weniger bedeutsamer Weise zur Minderung der Wissenslücken beizutragen. Aus all den erwähnten Forschungsdesiderata stellen sich die im folgenden Kapitel erörterten Forschungsfragen.

### **1.3. Ziele und Fragestellungen dieser Arbeit**

Wie bereits erwähnt ist diese Arbeit aus dem vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Projekt “*Visual Culture in Urban Africa*“ hervorgegangen. Dabei hat sich dieses Projekt insbesondere auf zwei Medien im urbanen Umfeld der Stadt Bamenda konzentriert: Auf die Malerei, das von Till Förster untersuchte Medium, und die Fotografie, über welche ich zu forschen hatte. So finden sich in dieser Arbeit gelegentlich gewisse Bezugspunkte zur Malerei (aber wie erwähnt auch zu anderen Medien).

Die vielen in den Finanzierungsanträgen des Projekts “*Visual Culture in Urban Africa*“ aufgeworfenen Fragen waren vielfältig, umfangreich, weitreichend und daher recht ambitiös. Sie richteten sich weitgehend nach dem Forschungsstand der Jahre 2004 bis 2008, wobei sie angesichts des im obigen Kapitel gezogenen Fazits weiterhin Gültigkeit beanspruchen können. Im Folgenden sollen diese vielen Forschungsfragen mit vier prägnanten Hauptforschungsfragen zusammengefasst werden. Dabei wird der Fokus dieser Arbeit, weil sie sich vor allem auf Feldforschungen stützt, besonders auf der heutigen, zeitgenössischen Fotografie liegen, wenngleich auch historische Aspekte Eingang finden sollen. Letzteres ist notwendig, denn völlig ohne die Kenntnis geschichtlicher Entwicklungen ist die heutige Fotografie in sub-saharischen wie in anderen Fotokulturen nicht immer zu verstehen.

1) Die erste Hauptforschungsfrage lautet: *Was machen Menschen in Bamenda mit dem Medium Fotografie und was macht dieses mit den Menschen?*

Diese Frage zielt darauf ab, was man das äusserlich beobachtbare wie auch das innere *media engagement* der AkteurInnen rund um die Fotografie nennen kann (Kapitel 1.2.). Das *media engagement* der AkteurInnen ist in der Literatur über sub-saharische Fotokulturen bis vor Kurzem vor allem nur hinsichtlich der Produktion angeschnitten worden. Diese Arbeit versucht, das *media engagement* in der Stadt Bamenda nicht nur hinsichtlich der Produktion, sondern auch im Hinblick auf die Distribution und Konsumtion der Fotografie zu erforschen. Besonders die Kapitel 2 bis 4 sollen diesem Anspruch nachkommen. Gerade was die Konsumtion von Fotografien betrifft, kann man anstatt von *media engagement* auch von *audience engagement* sprechen. Der englische Begriff *audience engagement* meint das innerliche (zum Beispiel das Wahrnehmen) wie auch äusserliche Tun (zum Beispiel ein verbaler Kommentar zum Wahrgenommenen) der AkteurInnen, wenn sie eine Fotografie rezipieren (vgl. Kapitel 1.2.). Mit dem Wort "Tun" ist der hiesige Ansatz des *media engagement* meines Erachtens zwar nicht vollständig, aber über weite Strecken mit der handlungsbasierten Perspektive Max Webers identisch. Max Weber hat das Handeln als ein "menschliches Verhalten (einerlei ob äusseres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden)" umschrieben, mit welchem "der oder die Handelnden [...] einen subjektiven Sinn [Hervorhebung im Original] verbinden (Weber 1980:1)." Doch kann das Wahrnehmen beziehungsweise das *media engagement* vielleicht hier und da auch (erst mal) einfach geschehen, ohne dass es dann alleine schon ein inneres "Tun" mit bereits subjektivem Sinn sein muss. Max Weber selbst hat abgrenzend vom sinnhaften Handeln zum Beispiel auch vom reaktiven, nicht mit einem subjektiv gemeinten Sinn verbundenen "Sich-Verhalten" gesprochen, wobei er allerdings die Grenzen vom einen zum anderen als fließend betrachtet (Weber 1980:1-2).

Dass die in dieser Arbeit untersuchten kulturellen Bedeutungen und Assoziationen rund um die Fotografie Teil des *audience engagement* sind, wird stets in Erinnerung zu behalten sein. Es wäre umständlich, immer wieder auf diesen Umstand hinzuweisen. Die kulturellen Bedeutungen von Fotografien in Bamenda werden in allen Kapiteln angeschnitten und besonders häufig in den Kapiteln 2.6. bis 2.8 und 4 bis 6 behandelt. Dass zudem das *audience engagement* beispielsweise aktiv, passiv, sofortig oder auch zeitlich verzögert sein kann, wird vor allem im Kapitel 4 über die Konsumtion der Fotografie nähere Berücksichtigung finden.

Die drei weiteren Hauptforschungsfragen, die nun vorgestellt werden, leiten sich aus der ersten Hauptforschungsfrage ab. Sie stellen bestimmte Fokussierungen der ersten Hauptforschungsfrage dar.

2) Die zweite Hauptforschungsfrage lautet: *Welche kulturelle Typen („Genres“) von Fotografien gibt es in Bamenda und mit welchen Vorstellungen und Bedeutungen gehen sie einher?*

Diese zweite Frage ist objektzentriert. Sie stellt die Fotografie als materielles und sichtbares Objekt in den Brennpunkt ihres Interesses und hat das Ziel, objektzentrierte fotografische Genres aufzudecken. Wie schon im Fazit über den Forschungsstand erläutert, sind bislang die emischen Genres – also die kulturell-empirischen Typen (Realtypen) - noch kaum in sub-saharischen Fotokulturen behandelt worden. Diese Arbeit möchte diesen Mangel beheben und zugleich Übersicht und Orientierung bieten, wie die lokal produzierte Fotografie in Bamenda im Allgemeinen wahrgenommen wird. Da nicht wenige sub-saharische Fotokulturen gewisse Gemeinsamkeiten besitzen (vgl. Wendl/Behrend 1998), dürften sich manche der in Bamenda vorgefundenen fotografischen Genres auch in anderen sub-saharischen Gegenden finden lassen. Das hiesige Aufzeigen der fotografischen Genres soll so betrachtet einen relativ wichtigen Erkenntnisfortschritt mit sich bringen.

Objektzentriert gibt es in Bamenda (und wohl generell in den sub-saharischen Fotokulturen) „Genresysteme“, die sich nach drei Gesichtspunkten gliedern: 1) nach formalen beziehungsweise formal-gestaltlichen und produktionstechnischen Aspekten, 2) nach dem Gesichtspunkt der auf den Fotografien festgehaltenen sozialen Beziehungen sowie 3) nach übrigen inhaltlich-thematischen Gesichtspunkten. Die drei Kapitel 2.6, 2.7 und 2.8 geben eine Übersicht über die Genres dieser drei objektzentrierten „Genresysteme“.

Diese zweite Hauptforschungsfrage sucht gemäss ihrem Wortlaut auch nach den typischen kulturellen Bedeutungen und Vorstellungen, welche in Bamenda rund um die objektzentrierten fotografischen Genres kreisen. Diese Vorstellungen und Bedeutungen können in dieser Arbeit mit Bezug auf W.J. Thomas Mitchell auch „Images“/*images* oder „mentale Bilder“ genannt werden, während demgegenüber die objektzentrierten, materiellen und medialen Bilder *pictures* heissen sollen (Mitchell 1994:4, 2001:165-170,174; vgl. auch Mitchell 1986:7-46). Was *pictures* und Images/*images* sind und was diese beiden Begriffe implizieren können, wird unten im Kapitel 1.4.1 über die in dieser Arbeit verwendeten theoretisch-heuristischen Perspektiven, Begriffe, Methoden und Probleme näher erläutert werden. Auch der in dieser Arbeit verwendete objektzentrierte generische Ansatz soll im Kapitel 1.4.2 noch kurz reflektiert werden.

Hier und da wird bei den objektzentrierten fotografischen Genres auch kurz auf deren historische Wurzeln eingegangen werden. Das wird das Verständnis dieser Genres verbessern. Wie erwähnt liegt aber der Fokus dieser ethnographischen Arbeit auf der zeitgenössischen Fotografie in Bamenda.

3) Die dritte Hauptforschungsfrage stellt eine weitere fokussierte Eingrenzung der ersten dar. Sie ist aktionszentriert ausgerichtet und lautet: *Was machen die AkteurInnen (typischerweise) mit den Fotografien und wann greifen sie (typischerweise) zu diesem Medium?*

Diese aktionszentrierte Frage untersucht die äusserlich beobachtbaren Handlungen, die die AkteurInnen mit dem Medium Fotografie ausführen. Sie behandelt – wie in einer kulturwissenschaftlichen Arbeit zu erwarten – vor allem die kulturell typischen Handlungen mit Fotografien. Diese typischen Handlungen können wir analog zu den oben genannten “objektzentrierten Genres“ als “aktionszentrierte Genres“ ansprechen. Sie sind an sich ebenso wie die objektzentrierten Genres beobachtbar und in ihren kulturellen Bedeutungen erfahrbar. Die Frage nach den (typischen) Handlungen der AkteurInnen mit der Fotografie wird besonders in den Kapitel 2.4, 3 und 4 untersucht werden. So werden im Kapitel 2.4.1 zum Beispiel grundsätzliche produktions- und aktionszentrierte Genres der fotografischen Aufnahmesituation vorgestellt. Im Kapitel 3, das die Distribution der Fotografie behandelt, werden die grundsätzlichen Genres der Fotogabe (sehr häufig), des Fotodiebstahls (relativ häufig) und der Fotorückgabe (selten) erläutert. Bei der Konsumtion von Fotografien, auf die in Kapitel 4 eingegangen wird, gibt es wiederum die (Super-)Genres des Nichtzeigens von Fotos, des extro- und introvertierten Fotozeigens, des geschäftlichen Fotozeigens, des magischen Verwertens von Fotos sowie das Genre der privaten Fotobearbeitung. Manchmal bestehen die Genres des Fotozeigens nicht nur aus aktiven Zeigenshandlungen der AkteurInnen, sondern zum Beispiel auch aus relativ “passiven“, aber nicht minder demonstrativen Fotoplatzierungen in Räumen.

In der Literatur wurden bereits einige typische Handlungen mit Fotografien in sub-saharischen Fotokulturen genannt. Diese Arbeit versucht, manche dieser Erkenntnisse zu vertiefen und eine erste grobe systematische Übersicht und Orientierung über typische Handlungen mit Fotografien in Bamenda zu liefern. Auch hierbei dürften sich die Ergebnisse meinen Eindrücken nach nicht selten auf andere sub-saharische Fotokulturen übertragen lassen. Dabei versteht sich, dass diese Aufstellungen von Genres nicht die einzig möglichen und einzig wahren sind. Es wird versucht, eine aus kulturwissenschaftlicher Sicht möglichst relevante generische Typologie unter Berücksichtigung emischer Sichtweisen zu entwerfen.

Mit der Frage nach den Handlungen rund um die Fotografie wird auch jene nach den Handlungsspielräumen (*agency*) der AkteurInnen aufkommen. Beispielsweise können die AkteurInnen in Bamenda unter günstigen Umständen wählen, ob sie eine Video- oder eine Fotoreportage eines gesellschaftlichen Anlasses haben möchten (vgl. Kapitel 6).

4) Die vierte und letzte Hauptforschungsfrage stellt erneut einen Ausschnitt der ersten Hauptforschungsfrage dar und lautet: *Wie werden in Bamenda materielle Bildnisse (pictures) und die zu ihnen gehörenden mentalen Bilder (images) typischerweise produziert, reproduziert und transformiert?*

Diese Frage nach der Transformation der Bilder wird in verschiedenen Kapiteln angeschnitten. So zum Beispiel im Kapitel 2.4.2 über die “Verhandlungen“ zwischen KundInnen und Fotografen, was die fotografische Inszenierung bei der Produktion eines Fotos betrifft. Hierbei werden die typischen Fotos oft reproduziert, können aber manchmal auch (ein bisschen) abgeändert und transformiert werden. Auch zeigen die Kapitel 2.6, 2.7 und 2.8, die die typischen objektzentrierten fotografischen Genres behandeln, letztlich auf, an welchen typischen (Vor-)Bildern sich die Fotografen und die KundInnen beim Aushandlungsprozess der fotografischen Inszenierung normalerweise orientieren, was zu einer Reproduktion der lokalen Fotokultur führt.

Die Frage nach der Transformierung von Fotografien soll besonders im Kapitel 7 abgehandelt werden. Dies erfolgt aufgrund der empirischen Beispiele, die für diese Arbeit während den Feldforschungsaufenthalten in Kamerun gesammelt worden sind. Mit den Entwürfen von verschiedenen Transformationstypen weist das Kapitel 7 zudem auf einige grundlegende theoretisch-heuristisch Perspektiven hin, welche die Transformationsprozesse rund um das Bild und die visuelle Kultur verständlicher machen können. Dabei können die im Kapitel 7 vorgestellten Transformationstypen durchaus als eine Zusammenstellung und Vorarbeit betrachtet werden, mit welcher später eine Theorie über das Wesen und den Wandel des Bildes und der visuellen Kulturen entwickelt werden könnte. Wesentliche Transformationstypen herauszufinden, war denn auch ein sehr ambitioniertes Ziel des oben dargestellten Projekts “*Visual Culture in Urban Africa*“.

Auch die Hauptforschungsfrage 4) mit ihrer Problemstellung nach der Reproduktion und Transformation von Bildern ist bislang in der wissenschaftlichen Literatur – gerade auch mit Bezug auf sub-saharischen Fotokulturen - noch relativ wenig behandelt worden.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Behandlung all dieser Fragen grundlegende Kenntnisse über die in Bamenda produzierte Fotografie voraussetzt. Dies teils im Bereich der historischen

Dimension, aber auch – und vor allem - im Bereich der zeitgenössischen Produktion, Distribution und Konsumtion.

#### **1.4. Reflexion der verwendeten Begriffe, der theoretisch-heuristischen Perspektiven sowie der angewandten Methoden und ihrer Schwierigkeiten**

##### **1.4.1. Wichtige bildwissenschaftliche Begriffe und Perspektiven**

Einige der für diese Arbeit fundamentalen Begriffe sind bereits erwähnt worden. Darunter zum Beispiel die Ausdrücke *Visual Culture Studies*, “Visuelle Kultur“ (Kapitel 1.1.) oder *media engagement* und *audience engagement* (Kapitel 1.2. und 1.3.).

Ein weiterer Begriff, welcher in dieser Arbeit öfter Verwendung finden wird, ist jener des “Bildes“. Dieser Begriff ist sehr schwierig zu fassen und es gibt darüber auch schon Unmengen an Literatur. Der Versuch, den an sich sehr vielfältigen Bildbegriff definieren zu wollen, würde daher in einen längeren theoretischen Abschnitt münden, was hier nicht sinnvoll ist. Schulz (2009:79) erwähnt denn auch, dass sich der Bildbegriff – wie alle philosophisch interessanten und umfassenden Begriffe - höchstens mit Einschränkungen bestimmen lässt. Denn: Wenn wir von “Bildern“ sprechen, können wir Unterschiedliches meinen. So zum Beispiel Kunstwerke, Familienfotos, Piktogramme, Traumbilder, Musik (Klangbilder), sprachliche Metaphern und so fort (Müller 2003:18). W.J. Thomas Mitchell kreierte eine Übersicht mit fünf Bildkategorien: grafische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder (Mitchell 1986:10). Wenn wir jedoch bei dem Visuellen und der visuellen Kultur bleiben möchten, dann sollten wir uns – Försters Definition von "visueller Kultur" im Hinterkopf (Kapitel 1.1.)! - auf Bilder konzentrieren, die mit dem Gesichtssinn gesehen werden können. Solche Bilder werden für diese Arbeit die erweiterte Grundlage darstellen. Die engere Grundlage und den wirklichen Kern dieser Arbeit bilden hingegen die materiellen Bilder, wie es Lichtbilder auf Fotopapier sind. Schon Marion G. Müller hat für die visuelle Kommunikationswissenschaft vorgeschlagen, nur die materiellen Bilder zu behandeln und so das weite Feld der Bilder einzugrenzen (Müller 2003:20). Dies soll hier ebenfalls getan werden – allerdings bei einer gleichzeitigen Offenheit gegenüber aller Art von anderen Bildern. Denn: Die materiellen Bilder selbst bilden kein für sich abgeschlossenes Feld. Sie können durch geistige Bilder – darunter auch fantasievolle Imaginationen -, durch lebendige Bilder des alltäglichen Lebens, durch Kontexte wie etwa Sprache und Diskurse beeinflusst sein.

Mit der Rede von materiellen Bildern ist bereits eine wichtige Unterscheidung vorgezeichnet, die wie oben in Kapitel 1.3 schon erwähnt auch W.J. Thomas Mitchell vorgenommen hat: die

materiellen und die immateriellen Bilder. Mitchell meint mit dem englischen Wort *picture* ein materielles Bild, während für ihn das Wort *image* für ein mentales Bild steht (Mitchell 1994:4, 2001:165-170,174; vgl. Mitchell 1986:7-46).<sup>21</sup> Es ist festzuhalten, dass Mitchells Zuordnung der englischen Begriffe *picture* und *image* letztlich willkürlich ist: So kann beispielsweise im Englischen auch der Begriff *image* ein materiell vorhandenes Bild meinen und der Begriff *picture* kann im Englischen ebenso gut im Sinn eines mentalen Bildes verwendet werden. Natürlich können wir auch mit deutschen Worten versuchen, eine zu Mitchells Vorschlag analoge heuristische Unterscheidung zu machen. Auf Deutsch können wir anstatt vom materiellen *picture* vom "Bildnis" und anstatt vom mentalen *image* auch von der "Vorstellung" oder eingedeutscht vom "Image" sprechen (vgl. Müller 2003:23,27). Auch können wir auf Deutsch sogar einfach weiterhin den (Über-) Begriff "Bild" gebrauchen, was den Vorteil hat, dass man verbal nicht nur trennen, sondern auch zusammenführen kann, was oft genug eins ist - schliesslich sind in der menschlichen Wahrnehmung die materielle Ebene und die mentale Ebene eines Bildes häufig dasselbe (Förster 2010a:60-61, 2010b:351). All diese Begriffe, also *picture*, *image*, Bild, Bildnis und Vorstellung, werden im Folgenden verwendet, um diese teils wichtigen Unterscheidungen vorzunehmen. Vorzugsweise sollen jedoch in dieser Arbeit Mitchells Begriffe *picture* und *image* Gebrauch finden.<sup>22</sup> Und wenn beides, *picture* und *image*, zugleich gemeint ist, so wird einfach vom "Bild" gesprochen werden. Wenngleich in dieser Arbeit vor allem die *images* von Fotografien (*pictures*) eine Rolle spielen, so schliesst diese Arbeit nicht aus, dass auch menschliche Individuen,

---

<sup>21</sup> Eigentlich analog zu W.J. Thomas Mitchell und seinen Begriffen *picture* und *image* hat auch schon Jahrzehnte früher der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) zwischen dem "Abbildcharakter" und "Denkbildcharakter" eines Bildes unterschieden, was Marion Müller ebenfalls ganz analog zu Mitchell wiederum von materiellen Bildern ("Abbildern") und immateriellen Bildern ("Denkbildern") sprechen lässt (Müller 2003:20-22).

Auch der englische Begriff *image* beziehungsweise seine Eindeutschung "Image" haben eine längere Geschichte: Nach Trommsdorff hat der Begriff *image* seit den 1950er Jahren durch den Ökonomen Kenneth Boulding (1956) eine gewisse Popularität und eine gewisse Bedeutungsrichtung erlangt: Aus verhaltenswissenschaftlicher Sicht brachte Kenneth Boulding damals mit dem Begriff *image* ein, dass nicht objektive Fakten, sondern die subjektiven Vorstellungen von den Fakten wirtschaftliches Handeln bestimmten. Für das Marketing in Forschung und Praxis ist seither das Konzept des *image* kaum mehr umstritten (Trommsdorff 2002:222). Marion G. Müller wiederum sieht den Ursprung der Bedeutungsrichtung des Wortes *image* als ein mentales Bild im von Daniel J. Boorstin verfassten und 1961 erschienen Buch "*The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*". Hier definiert Boorstin nach Müller ein *image* als ein Pseudo-Ideal, das künstlich, glaubwürdig, passiv, lebendig, vereinfacht und ambivalent ist (Boorstin 1992:185; zitiert nach Müller 2003:27).

<sup>22</sup> Dass der Begriff *image* von Mitchell mittlerweile auch in einer anderen, aber komplementären Weise untersucht wird, soll in dieser Arbeit keine Rolle spielen: Mitchell untersucht *images* mit ihrem vom Menschen abhängigen Eigenleben in Analogie zu lebenden Organismen oder Viren und versteht sie teils unter anderem auch vorsichtig als biologisch und naturgeschichtlich im Menschen verankerte Bilder und somit als "Bio-Bilder". Die Bio-Bilder sollen mit uralten Ängsten, Ansichten und Praktiken des Menschen zu tun haben. Als ein Teil des kollektiven menschlichen Unterbewusstseins tauchen die Bio-Bilder (verstärkt) immer wieder auf, verschwinden wieder (etwas), durchlaufen Mutationen und wandern über Zeit und viele Räume hinweg (Schulz 2009:128-129; vgl. Mitchell 2001:166-168, 2004, 2005).

Produktmarken etc. ein Image/*image* besitzen können. Images/*images* sind auch mentale Vorstellungen/Imaginationen in Form von Fantasien und Träumen.

Des Weiteren gilt es hier auf eine ebenfalls wichtige und eigentlich noch grundlegendere Unterscheidung hinsichtlich Bildern hinzuweisen. Mindestens in der deutschsprachigen Literatur und beispielsweise auch im arabischen Raum<sup>23</sup> wird gerne auch von “inneren Bildern“ und manchmal auch von äusseren Bildern gesprochen (vgl. Schulz 2009:208). Diese wichtige Unterscheidung von inneren und äusseren Bildern wird meines Erachtens mit Mitchells Dichotomie von *image* und *picture* nur teilweise abgedeckt. Während Mitchells Begriff des mentalen *image* jenem der inneren Bilder entspricht, korrespondieren die Begriffe *picture* und “äussere Bilder“ nur halbwegs. Dies, weil die äusseren Bilder aus sogenannten künstlichen Bildern und natürlichen Bildern bestehen. Mitchells Rede von den *pictures* (materielle Bilder) scheint jedoch nur die künstlichen Bilder, die gemeinhin auch als medialisierte Bilder bezeichnet werden können, zu umfassen (Mitchell 1994:4, 2001:165-170,174).

Künstliche, medialisierte oder materielle Bilder sind vom Menschen gemacht.<sup>24</sup> Sie sind Artefakte (Objekte) und werden durch materielle Bildträger, durch Medien, vermittelt. Natürliche Bilder hingegen, eine zweite Gattung von äusseren Bildern, sind die äusserlichen, nicht medialisierten, bewegten sowie flüchtigen Bilder des (alltäglichen) Lebens. Sie werden uns Menschen durch das Sonnenlicht, den Schein eines Feuers oder durch Elektrizität (Glühlampe etc.) direkt sichtbar. Sie benötigen keinen Bildträger und damit kein Medium im eigentlichen Sinne. Sie sind gleichwohl äusserlich und besitzen letztlich ebenfalls eine gewisse materielle Komponente (vgl. Trempler 2006:63).

Mit obigen Zeilen sind übrigens auch alle drei Ebenen kurz angesprochen worden, welche Huber (2004:45-46) hinsichtlich des Bildbegriffs für zentral hält: 1) das Bild als physisch-materielles Phänomen, was in Mitchells Begriff des *picture* zum Ausdruck kommt, 2) das Bild als visuelles Phänomen, was oben mit dem Gesichtssinn angesprochen worden ist, und 3) das Bild als ein Phänomen, welches erst durch einen Beobachter zustande kommt, was überwiegend durch Mitchells Begriff des *image* abgedeckt wird.

---

<sup>23</sup> Diesen Hinweis verdanke ich einem Gespräch mit Yilmaz Dogan, Riehen, am 24.2.2011 in Basel.

<sup>24</sup> Dass künstliche Bilder vom Menschen gemacht sind, ist selbstverständlich eine (wissenschaftliche) Sichtweise, welche manchmal kulturell und religiös bestritten werden kann. In der griechisch-orthodoxen Kirche werden bekanntlich die Ikonen (Heiligendarstellungen) zwar durch den Menschen gemacht, aber die Hand des Malers – so die Vorstellung – wird dabei durch Gott geführt. Die Ikone hat eine mitunter heilende Kraft (vgl. Müller 2003:27). Nichtsdestotrotz ist die obige Definition, dass künstliche Bilder vom Menschen gemacht werden, aus profan-wissenschaftlicher Sicht und für die Zwecke dieser Arbeit ausreichend. Fotografien werden im Allgemeinen in Europa wie im heutigen Bamenda als vom Menschen hergestellt erachtet.



Ergänzend kann man meines Erachtens hinsichtlich der mentalen Bilder, der *images*, heuristisch noch sinnvoll zwischen zwei Bereichen unterscheiden, welche aber in der Praxis oft untrennbar zusammenfallen, dialektisch in Wechselwirkung stehen und somit streng genommen im Sehensvorgang wohl häufig voneinander abhängig sind. Der eine dieser beiden Bereiche des *image* ist jener, welcher mit der sogenannten *vision*, dem reinen physikalischen und physiologischen Sehen zu tun hat (vgl. Walker/Chaplin 1997:18-30). Dieser Bereich des *image* betrifft das im menschlichen Körper wahrgenommene äussere Bild. Der andere heuristische Bereich des *image* betrifft das "Sehen" mit einem sozialen und kulturellen Filter, auch *visuality* genannt (vgl. Walker/Chaplin 1997:18-30), sowie das Sehen durch die individuelle "Brille". Es geht in diesem zweiten Bereich des *image* also um kulturelle und soziale, aber auch um individuelle Emotionen, Wertungen und Bedeutungen. So mag das für zwei Menschen visuell gleiche materielle Bild (*picture*) aufgrund der *visuality*, aufgrund unterschiedlicher kultureller und sozialer Hintergründe, aber auch aufgrund individueller Einstellungen (individuelle Sehensfilter) unterschiedliche Bedeutungen besitzen. Zusammenfassend gesagt: Man kann bei inneren Bildern (*images*) heuristisch einen mentalen Bereich rein visueller Vorstellung und einen mentalen Bereich sinn- und bedeutungsvoller Vorstellung unterscheiden. Dies ist eine Unterscheidung, auf welche unter anderem bereits Roland Barthes (1990b:14-15) hingewiesen hat. Roland Barthes hat bei seinen Untersuchungen über die Fotografie die sogenannte Denotation von der Konnotation unterschieden: Während die denotative Ebene aus dem "Realen" und "Analogen" ohne jede kulturell codierte Nachricht besteht, enthält die konnotative Ebene kulturell bedingte Codes. Die denotative Botschaft vermittelt mit ihrer Natürlichkeit den Glauben an die Authentizität der Fotografie und stärkt so die Existenz der konnotativen Nachricht (Barthes 1990b:14-15; vgl. Kapitel 5.2.).<sup>25</sup> Die "Denotation" bedeutet also das natürliche Sehen ohne Bedeutungen, während die "Konnotation" das Sehen aufgeladen mit Sinn und Bedeutungen meint. Im Sinne Barthes könnte man also auch sagen, es gibt innerliche denotative und konnotative Vorstellungen und Wahrnehmungen beziehungsweise denotative und konnotative *images*. Wie angetönt trifft es allerdings zu, dass beim Sehens- und Erkennungsprozess von äusseren Bildern das "natürliche" denotative Sehen wie auch das konnotative Sehen (sozio-kulturell wie individuell konnotativ) miteinander verschmelzen und an sich nur heuristisch auseinander gehalten werden können. Doch immerhin lässt die wichtige Beobachtung, dass offenbar alle Kleinkinder auf der Welt einfache Objekte auf Fotografien erkennen können (Berry et al.

---

<sup>25</sup> Die denotative Nachricht bedient sich keinen kulturellen Codes und ist daher nach Roland Barthes nicht in Sprache übersetzbar. Gemäss Barthes handelt es sich hierbei um eine "natürliche" Nachricht ohne Code (Barthes 1990b:14-15). Ich verweise hier auf meine Lizentiatsarbeit, in der ich Barthes' Ansichten über die Denotation und Konnotation in der obigen Form beschrieben habe (Egloff 2004b:84).

1992, zitiert nach Schuster 2005:55,257), den Schluss zu, dass es so etwas wie das denotative Sehen tatsächlich geben könnte. Dies würde im Umkehrschluss bedeuten, dass Erwachsene, die zum ersten Mal mit Fotos in Kontakt kommen und Gegenstände oder menschliche Figuren (Porträts) auf Fotografien nicht erkennen können, das "natürliche" Sehen von Fotografien kulturell (oder gar individuell) verlernt haben müssten. Ob dem wirklich so ist, kann nur durch eine Überprüfung der erwähnten Studie (Berry et al. 1992) ermittelt werden. Nach Berichten von Forschern und Missionaren gab es jedenfalls Kulturen, deren Angehörige das auf Fotografien Dargestellte sofort erkannten. Dies, obwohl sie zuvor noch nie mit dem Medium Fotografie in Kontakt gekommen waren. Manche Leute meinten sogar beim erstmaligen Sehen von Fotografien, dass die darauf dargestellten Tiere oder Menschen gegenwärtig sein würden. Angehörige anderer Kulturen wiederum hatten wie bereits angesprochen Probleme, das auf der Fotografie Abgebildete zu erkennen (Kapitel 1.1.). Insbesondere Angehörige von Kulturen, welche eine ausgeprägt ornamental-bildliche Darstellungsweise besaßen, sollen nach Schuster anfangs verstärkte Probleme gehabt haben, das auf den Fotografien Dargestellte auszumachen. Ihre Kultur, also wohl ihre kulturelle Sehenserwartung bezüglich Artefakten, - so die These - soll ihnen dies erschwert haben (Schuster 2005:54-55). Folgt man all diesen Ansichten und geht man davon aus, dass das Gehirn vor allem nach der Geburt wirklich das Sehen lernt, dann müsste es heuristisch betrachtet ein humanbiologisch-natürlich bedingtes wie ein sozio-kulturelles Lernen des Sehens geben.

In den Bildwissenschaften wird heute oft behauptet, dass der Sehsinn einen Sinn gänzlich aus sich selbst heraus erzeuge. Hinter dieser These steckt die Erfahrung, dass das Gesehene nicht (immer) versprachlicht werden kann. Einen gewissen Sinn vermögen im Menschen wohl bereits gesehene Kontraste zu erzeugen. Gottfried Boehm nennt dies – bislang "nur" im Hinblick auf die künstlichen Bilder - die "ikonische Differenz". Die ikonische Differenz ist für Boehm das Fundament für die spezifische "Logik" der Bilder, für den Eigensinn der Bilder (Boehm 1994a:21,29-30,32-33, 2007:49). Zusätzlich darf man angesichts der bild- und kunstwissenschaftlichen Phänomenologie, die das Sehen mit dem ganzen Leib in den Vordergrund rückt, den Gedanken hegen, dass das Sehen im Menschen nicht nur mit den Augen zu tun hat, sondern gleichsam mit den anderen Sinnen in stetiger Wechselwirkung erlernt wird (vgl. Schulz 2009:95-101; vgl. Mitchell 1986:13). So muss mit dem Tastsinn wohl zuerst erlernt werden, dass das Gesehene auch berührt werden kann und wie es sich beim jeweils vorgefundenen Material anfühlt. Auf diese Weise betrachtet wächst der Sehsinn im Menschen im Wechselspiel mit den anderen Sinneserfahrungen biographisch. Der Sehsinn

ist – wie alle menschlichen Sinne - aus dieser Perspektive von den anderen Sinnen unter anderem auch abhängig. Bei einem mit dem Sehen erfahrenen Menschen versuchen wohl oft genug Gehirn und der Körper aufgrund all der verschiedenen körperlich gespeicherten Sinneserfahrungen im Zusammenhang mit dem Sehen blitzschnell aus sich selbst heraus Sinn zu erzeugen.

Das Imaginieren beziehungsweise das Erstellen von (stets revidierbaren) *images* ist übrigens auch im Hinblick auf das menschliche Handeln nicht zu unterschätzen. Denn versteht man das Handeln gemäss der oben gegebenen Definition von Max Weber (Kapitel 1.3.), beinhalten Handlungen einen (mindestens) subjektiven Sinn. Und es sind so betrachtet wohl oft genug die inneren Bilder, die *images*, welche dem Handeln diesen Sinn verleihen. Ohne das Imaginieren einer unmittelbaren oder fernen Zukunft kann Handeln oft nicht stattfinden (Kapitel 7.7.).<sup>26</sup>

Hinsichtlich von Bildern ist hier auch darauf hinzuweisen, dass Bilder beim Menschen entweder individuell oder kollektiv verankert sein können. Was die kollektive Verankerung der inneren Bilder betrifft, spielen die äusseren Bilder (natürliche Bilder, künstliche Bilder [*pictures*]) eine besondere Rolle. Dies, weil die äusseren Bilder von den Menschen häufig geteilt werden: Oft bekommen sie mehrere Menschen zu Gesicht. Sie können daher relativ leicht kollektive *images* und kollektive beziehungsweise (sub-)kulturelle Bildwelten (*imagery*) kreieren. Das heisst, die Produktion und das Wahrnehmen äusserer Bilder können wohl relativ leicht in den Angehörigen einer Gesellschaft zu einer gewissen “Standardisierung“ der inneren Bilder (*images*) führen (Belting 2006:20).

Äussere Bilder müssen gleichwohl nicht immer in derselben Weise wahrgenommen werden. So können wie erwähnt verschiedene individuelle oder kulturelle Konnotationen anhand eines äusseren Bildes auftauchen. Auch beginnen unterschiedliche Wahrnehmungsweisen von äusseren Bildern schon damit, dass Menschen ein komplexes äusseres Bild mit vielen Details in ihnen selbst zu einem detailarmen *image* "transformieren" können - zum Beispiel wenn sie den Blick vom äusseren Bild abwenden oder wenn sie sich das äussere Bild in ihrer Erinnerung vergegenwärtigen (vgl. Trommsdorff 2002:222; vgl. Mitchell 1986:23). Es kann eventuell auch nur eine (schwache) mentale Spur - die man ebenfalls den *images* zurechnen darf - des einmal gesehenen äusseren Bildes (*picture*, natürliches Bild) im menschlichen Körper, insbesondere im Gehirn, zurückbleiben. Eine solcher Spur kann später allenfalls reaktiviert werden und ins Bewusstsein rücken (Förster 2005a:33). Auch kann ab und an wohl

---

<sup>26</sup> Dass ein Handeln ohne innere Bilder und ohne ein Imaginieren einer Zukunft nicht möglich ist, hat Till Förster in einem Rundmail vom 20.9.2011 an die *Research Group Visual Culture* des Ethnologischen Seminars Basel erwähnt.

auch das Umgekehrte der Fall sein: Das heisst, dass der Betrachter in einem detailarmen *picture* auch ein sehr komplexes, detailreiches inneres Bild (*image*) sieht. Dies zum Beispiel, wenn einem Betrachter anhand einer detailarmen abstrakten Malerei verschiedene Bilder detailreich vor dem inneren Auge erscheinen (vgl. Kapitel 7.1.). Mit Mitchell (1986:13) ist in jedem Fall zu bedenken, dass die mentalen *images* – ungleich den materiellen *pictures* – eher flüchtig und damit weniger permanent und stabil sein können.

Was die *pictures*, also die materiellen und künstlichen Bilder betrifft, ist festzustellen, dass sie wie angetönt auch oft etwas Nicht-Gegenwärtiges vergegenwärtigen. Repräsentation ist hierfür ein komplexer Überbegriff mit einer materiellen und immateriellen, mentalen Komponente (Müller 2003:25). Dies ist denn in dieser Arbeit auch mit dem bildlichen Repräsentationsbegriff gemeint.

Ebenso sind *pictures*, wenn sie als dem Dargestellten ähnlich erachtet werden, gewissermassen “Abbilder“. Porträts haben beispielsweise schon fast gezwungenermassen diesen Abbildcharakter. Doch gleichwohl kann kaum ein *picture* – auch keine Fotografie – je ein vollumfängliches Abbild des Dargestellten, des “Originals“, sein (vgl. Müller 2003:23-25).

Bilder werden, was ihre Macht und “Wirkungsmechanismen“ betrifft, wie erwähnt auch einige Besonderheiten und eine eigene “Logik“ zugeschrieben (vgl. Boehm 2007:34-53). Die Macht der Bilder ist allerdings ein sehr weites Feld, das in dieser Einführung zum hiesigen Bildbegriff nur kurz angeschnitten sein soll. Die Wirkungsmacht der Bilder wird oft so erklärt, dass sie durch eine nicht rational-argumentative Logik von Assoziationen wirken (vgl. Müller 2003:22), eine hohe Dosis an Emotionalität einbringen (vgl. Freedberg 1989: 430-431; Böhme 2004:92) und pro Zeiteinheit viel mehr Informationen als etwa ein Text liefern und dadurch schlagartig wirken (vgl. Lessing 1990:123,209-219,228; vgl. Böhme 2004:97): Das Bild hat eine häufig auf einen Schlag wahrgenommene Struktur, das Sprachliche mit der zeitlichen Abfolge von Wörtern oft eine narrative, die einen länger andauernden Rezeptionsprozess benötigt.<sup>27</sup> Des Weiteren wird argumentiert, dass die Macht der Bilder darin liegt, dass sie das Unsagbare sichtbar machen können (vgl. Boehm 2007:52-53). David

---

<sup>27</sup> Schon Lessing hat in seinem 1766 erschienen Werk “Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie“ festgestellt, dass die Rezeption des Sprachlichen durch die Abfolge der Wörter und Sätze (Zeichenabfolge) eine längere Zeit beansprucht als das Bild, dessen Wahrnehmung (normalerweise) durch Simultanität gekennzeichnet ist und eine solche zeitliche Abfolge nicht beziehungsweise weniger kennt (Lessing 1990:123,209-219,228). Allerdings dürfen die obigen grundsätzlichen Gedanken zur Charakterisierung von Text und Bild relativiert werden: Auch ein Text kann beispielsweise sehr emotional ansprechen und – wenn er sehr kurz ist – wie ein Bild schlagartig wirken. Da ein Text auch etwas Bildliches (bildliche Vorstellungen, Metaphern) besitzen und sogar mit der Schrift etwas Bildlich-Graphisches sein kann, können Text und Bild nicht wirklich vollkommen getrennt werden (Mitchell 1986:25, 1994:91). Ebenso ist auch daran zu denken, dass ein *picture* nicht nur blitzartig, sondern manchmal auch ähnlich lange wie ein Text angeschaut, rezipiert und somit eventuell sogar in einer Abfolge von Bildabschnitten “gelesen“ werden kann.

Freedberg wiederum sieht die Macht der materiellen Bilder (*pictures*) darin, dass sie nicht bloss das Dargestellte repräsentieren, sondern dieses im Gegenteil auch sehr präsent und lebendig machen: Der Mensch vermische das im materiellen Bild Dargestellte während seiner Betrachtung mit der übrigen ihn umgebenden Realität. Für Freedberg empfindet und sieht der Mensch die künstlichen Bilder mehr oder weniger gleich wie die ihn umgebenden natürlichen Bilder. Und deshalb sind für Freedberg auch die künstlichen Bilder für die Menschen Realität. Freedberg lehnt konsequenterweise die Rede von der bildlichen "Repräsentation" ab. Dies, weil wie erörtert der Begriff Repräsentation rund um Bilder etwas meint, das durch das Bild vergegenwärtigt wird, aber an sich eben doch abwesend ist (Freedberg 1989:436-440). Ich meine Freedberg hat mit der Ablehnung des Repräsentationsbegriffs sowohl recht als unrecht zugleich: Durch das materielle Bild kann etwas dort Dargestelltes in uns Menschen lebendig werden und in unserer Wahrnehmung temporär mit der Realität verschmelzen. Andererseits wissen Menschen, sofern sie mit Medien nicht unerfahren sind, zwischen künstlichen und natürlichen Bildern zu unterscheiden. Diese Unterscheidung nehmen Menschen meines Erachtens wohl oft spätestens wieder vor, wenn sie ihren Sehfokus vom materiellen Bild (*picture*) (kurzzeitig) abwenden und sich damit wieder ein Bild von ihrer tatsächlichen, realen Situation machen.

Was nicht nur die Macht der Bilder, sondern die Macht der Fotografie im Speziellen betrifft, so liegt diese zu einem guten Teil in ihrer Botschaft von Authentizität begründet. Die Fotografie verbürgt - wie mit Verweis auf Roland Barthes bereits erwähnt - diese Authentizität mit ihrer scheinbar detailgetreuen zweidimensionalen Abbildung. Was auf einem Foto erscheint, gilt den Menschen in Europa wie in Afrika sehr häufig als ein unmanipuliertes, nicht von Menschenhand, sondern per "Maschine" gemachtes Bild.<sup>28</sup> Da die Maschine, der Fotoapparat, sozusagen als unbestechlich wahrgenommen wird, muss das, was auf dem Foto zu sehen ist, vor dem Objektiv einer Kamera tatsächlich existiert haben. Ronald Berg bezeichnet die Fotografie deshalb als die "Ikone des Realen", weil der Glaube an die Authentizität dessen, was die Fotografie abbildet, der religiösen Einstellung gegenüber einer Ikone gewissermassen analog sei (Berg 2001:314). Doch ist ein von "Maschinen" gemachtes Bild wie die Fotografie letztlich ebenfalls ein vom Menschen hergestelltes Produkt. Nicht nur bei selteneren Fotomontagen oder Fälschungen, sondern auch ganz allgemein ist die intentionale Inszenierung eine wesentliche Eigenschaft der Fotografie. Sie wird unter anderem durch den Fotografen vorgenommen: Die fotografische Momentaufnahme bedeutet eine Zäsur durch Zeit und Raum. Was vor und nach dieser Momentaufnahme war sowie auch der weitere

---

<sup>28</sup> Bereits der Kunsthistoriker Ernst Hans Gombrich hat bedeutsam zwischen "*machine-made images*" und "*man-made images*" unterschieden (Gombrich 1980:182).

räumliche Kontext ausserhalb des Bildausschnitts können RezipientInnen anhand der Fotografie nicht ermitteln. Über Zeitpunkt und Blickwinkel entscheidet die fotografierende Person (Dubois 1998:163,174-175). Als weitere Aspekte kommen die möglichen Intentionen und Inszenierungsvorhaben der Fotografierten hinzu, welche diese mit dem Fotografen verhandelt haben oder diese beispielsweise einfach mit ihren Kleidungen und Posen vollführen.

Die Fotografie ist also - wie wissenschaftlich längst bekannt – keineswegs ein objektives Bildnis (*picture*). Durch die Botschaft der Authentizität ergibt sich jedoch – wie ebenfalls weithin bekannt - für die Fotografie eine hohe (Beweis-)Macht, die auch missbraucht werden kann (vgl. Berg 2001). Dies nicht nur durch die Bildmanipulation, durch die Wahl des Fotoausschnitts und durch Fotoretuschen etc., sondern auch durch ihre manipulierende Kontextualisierung: Bilder – auch Fotografien – sind grundsätzlich deutungsoffen und können mehrdeutig (*polysem*) sein. Aufgrund dieser Deutungsoffenheit kann beispielsweise sprachlich – mündlich oder schriftlich – einem Foto eine betrügerische Bedeutung gegeben werden. So kann zu einem Porträtfoto der Kommentar abgegeben werden, dass dieses a) einen guten und verlässlichen Freund oder b) einen Dieb und Räuber zeige. Das entsprechende Foto beziehungsweise die porträtierte Person wird dann völlig anders wahrgenommen. Dass eine sprachliche Botschaft, ein mündlicher Kommentar oder eine schriftliche Textlegende, die Interpretation eines Bildes massgeblich beeinflusst, ist in den Bildwissenschaften etwas Altbekanntes. Roland Barthes, ein wichtiger Foto-Theoretiker, hat hierbei auch von “Verankerung” gesprochen, weil so die potentielle Polysemie (Mehrdeutigkeit) des Bildes ausgelöscht und im Foto ein eindeutiger Sinn verankert wird (Barthes 1990a:34-36).<sup>29</sup> W.J. Thomas Mitchell wiederum spricht vom “*imagetext*“ und meint damit eine Dialektik zwischen Bild und Sprache (Mitchell 1994:9,83,109). So betrachtet können Sprache und Bild wechselseitig aufeinander einwirken. Wie wir in dieser Arbeit noch sehen werden, kann eine gewisse Dialektik oder Zusammenhangs- und Bedeutungsverankerung eines Bildes allerdings nicht nur in Kombination mit Sprache geschehen. Eine solche Dialektik kann über alle organischen Sinne des Menschen gehen. So können etwa ein Geruch und ein äusseres Bild in der menschlichen Wahrnehmung dialektisch aufeinander einwirken (vgl. Kapitel 7.1.). Ebenso kann beispielsweise die weitere visuelle Umgebung eines materiellen Bildes (*picture*)

---

<sup>29</sup> Roland Barthes sieht neben der Verankerungsfunktion auch noch eine Relaisfunktion der Sprache im Zusammenhang mit Bildern. Die Relaisfunktion besitzt nicht nur eine Erhellungsfunktion wie die Verankerung, sondern sie treibt die Handlung voran und beinhaltet Abfolgen von Bedeutungen, die das Bild alleine nicht zeigt – auch nicht potentiell. Die Relaisfunktion kommt bei unbewegten Bildern wie der Fotografie jedoch kaum vor. Sie findet sich vor allem in Filmen bei Dialogen oder allenfalls noch bei Comics mit den Sprech- oder Gedankenblasen. Verankerungs- und Relaisfunktion können selbstverständlich in einem Bild gleichzeitig vorhanden sein (Barthes 1990a:36).

mit letzterem eine Dialektik eingehen. In einem Raum, in welchem zum Beispiel ein Foto an der Wand hängt, wird üblicherweise sofort klar, dass das entsprechende Foto irgendeinen, vielleicht mitunter bedeutungsvollen Bezug zu diesem Raum und/oder dem/den gewöhnlich sich darin befindenden Menschen, dem "Raumbesitzer", der "Raumbesitzerin" oder den "RaumbesitzerInnen", aufweisen muss.

Angelehnt an Christraud Geary (1990:427) kann angesichts von materiellen Bildern (*pictures*, Fotografien) zwischen einer *bildinternen* und einer *bildexternen* Analyse-Ebene unterschieden werden. Umgelegt auf das in dieser Arbeit verwendete Vokabular, das für materielle Bilder (*pictures*) den deutschen Begriff "Bildnis" vorsieht, sollte hierbei allerdings von einem *bildnisinternen* (*picture-internen*) und *bildnisexternen* (*picture-externen*) Untersuchungsansatz gesprochen werden. Die *bildnisinternen* Kontexte liegen durch das materielle Bild, etwa einer Fotografie, selbst vor. Die *bildnisexternen* Kontexte kommen von ausserhalb des Bildnisses und beeinflussen das *image* des äusseren Bildes, etwa das *image* einer Fotografie, konnotativ. *Bildnisexterne* Kontexte sind beispielsweise Textlegenden zu einem Foto, die dessen Bedeutung festschreiben beziehungsweise im Sinne Barthes "verankern". Zu den *bildnisexternen* Kontexten können auch sonstige mündlich-verbale Äusserungen, Gerüche oder Räume etc. gezählt werden.

Bis heute sind übrigens in den Bildwissenschaften vor allem zwei Betrachtungsweisen vorherrschend. Die eine ist die Semiotik, welche die Bilder als Zeichen sieht, die andere ist die Phänomenologie, welche den körperlichen, den sinnlichen Wahrnehmungsprozess der Bilder betont (vgl. Schulz 2009:92-117).

Die *Visual Culture Studies* beispielsweise haben vorwiegend einen semiotisch geprägten und damit zeichenhaften Bildbegriff (vgl. Schulz 2009:118). Es geht ihnen um die Untersuchung der Bilder im Zusammenhang mit dem kulturell Bedeutungsvollen und damit um die Bilder im Kontext von kulturell bedingten Bildpraktiken, Diskursen, Wissens- und Machtbereichen. Die *Visual Culture Studies* untersuchen häufig die Machtausübung durch und mittels der Bilder (Schulz 2009:126-127). Diese sozio-kulturelle Macht der Bilder, das sozial oder kulturell Zeichenhafte, wird in den *Visual Culture Studies* kritisch beäugt. Während die Bilder als vorgegebene Zeichen, die für etwas stehen, wahrgenommen werden, so gehen die *Visual Culture Studies* gleichwohl in poststrukturalistischer Weise davon aus, dass Zeichen historisch veränderbar sind (vgl. Schulz 2009:122-123; vgl. Hunt 2001:673).<sup>30</sup> Bilder

---

<sup>30</sup> Der Unterschied zwischen einer strukturalistischen und poststrukturalistischen Sichtweise soll hier mit einem Zitat aus meiner Lizentiatsarbeit (Egloff 2004b:84) verdeutlicht werden: „Im Poststrukturalismus kann ein Zeichen in seiner Bedeutung nicht mehr wie noch im positivistischen Strukturalismus objektiv und überzeitlich festgeschrieben werden: Signifikant (das Bezeichnende) und Signifikat (das Bezeichnete) – beide zusammen bilden ein sogenanntes Zeichen – befinden sich im Poststrukturalismus nicht mehr wie im Strukturalismus in

beziehungsweise Fotos besitzen nicht *den* einen überzeitlich festgeschriebenen Sinn, wie das etwa Erwin Panofsky mit seiner weithin bekannten ikonographisch-ikonologischen Methode letztlich behauptete (Fiebig 1975; vgl. Talkenberger 2001:86).

Der kunstphilosophische Ansatz der Phänomenologie geht hingegen nicht wie die *Visual Culture Studies* bei der Bildwahrnehmung von kulturell oder gesellschaftlich vorgegebenen Zeichen aus. Er behandelt den Akt des Sehens als einen aktiven, ereignishaften, neugierigen, schöpferischen und offenen Vorgang. Er betrachtet den Sehakt also nicht als einen mechanischen, sich stets reproduzierenden Ablauf. Die Erfahrung der Bilder ist somit für die „Phänomenologen“ kein blosses sozio-kulturell vorgegebenes Wiedererkennen des Abgebildeten, sondern ein aktiver, schöpferischer Erkenntnisprozess, der nicht vorgegeben ist (Schulz 2009:96-97). Die phänomenologische Perspektive berücksichtigt dabei das offene Hin- und Her des Auges beim Sehakt, das wandernde Sehen als Prozess, seine wandernde Fokussierung (Merleau-Ponty 1994:46; Boehm 2007:49). Der Akt des Sehens wird hierbei mit dem gesamten wahrnehmenden Körper und mit dessen unmittelbarem Zugang und Verhältnis zur Welt betrachtet (Schulz 2009:96).

Da diese Arbeit eine kulturwissenschaftliche ist und so letztlich zu den *Visual Culture Studies* gehört, will sie natürlich vor allem die in Bamenda kulturell vorgegebenen, jedoch als historisch veränderbar erachteten visuellen „Zeichen“ analysieren. Gleichwohl steht sie andererseits dem phänomenologischen bildwissenschaftlichen Ansatz, also dem individuellen und dem ereignishaften, kreativen Sehen und Herstellen von Bildern sehr offen gegenüber. Dies wird auch weiter unten mit einer bildwissenschaftlichen Heuristik deutlich werden, welche ausdrücklich das individuelle Sehen berücksichtigt.

Im Zusammenhang mit Bildern muss zudem der Begriff „Medium“ zur Sprache kommen. Mit den künstlichen Bildern, also den *pictures*, geht immer ein materieller Bildträger, ein (Bild-) Medium, einher. Daher wird der Begriff „Medium“ noch öfter in dieser Arbeit eine Rolle spielen. Doch was ist ein Medium? Die lateinischen Wörter *medius* und *medium*, von welchen das in der deutschen Sprache verwendete Wort „Medium“ abstammt, bedeuten „das in der Mitte Stehende“ und „die Mitte“. Leicht kann man so das Wort „Medium“ auch als „das Vermittelnde“ interpretieren (Hickethier 2006:251). Medien haben in dieser Arbeit stets eine gewisse materielle Komponente und sind menschliche Artefakte. Als Bildmedien gelten in dieser Arbeit diejenigen materiellen Dinge, die ein Bild zur Darstellung bringen, wodurch ein Bildnis (*picture*) entsteht (vgl. Belting 2006:29; vgl. Vesper 2006:112). Des Weiteren richtet sich diese Arbeit stets nach einem *konventionellen und alltäglichen Medienbegriff*, wie er im

---

*einer festen Beziehung zueinander. Vielmehr können sich im Poststrukturalismus Signifikat und Signifikant variabel zueinander verhalten (vgl. Hunt 2001:673-674).“*



euro-amerikanischen Raum wie auch in Bamenda (und wohl in vielen urbanen sub-saharischen Gegenden) vorhanden ist. Das heisst: Mediale Bilder werden nach den von den Leuten konventionell so unterschiedenen Medien wie zum Beispiel der Fotografie, der Malerei, dem Video, der Bildhauerei (Skulptur und Plastik) etc. zugeordnet. Dies alles sind Medien, die heute in der kamerunischen Stadt Bamenda ebenso auf Englisch *photography*, *painting*, *video* oder *sculpture* etc. genannt und im Allgemeinen auseinander gehalten werden. Es wird denn in Bamenda wie in anderen sub-saharischen Städten auch von *photographers* und *artists*, Kunstmalern, gesprochen (vgl. Vogel 1991c; vgl. Wendl/Behrend 1998). Dies impliziert die Unterscheidung der Medien Fotografie und Malerei, wenngleich sich für manche Leute in Bamenda gelegentlich Schwierigkeiten ergeben können, diese beiden Medien auf Fotografien auseinander zu halten (Kapitel 1.1.).

Mit dem konventionellen Medienbegriff wird hier Irina O. Rajewsky gefolgt. Rajewsky hat den konventionellen und alltäglichen Medienbegriff herangezogen, um das Gebiet der Inter- und Intramedialität zu behandeln (Rajewsky 2002:12). Allerdings sei hier vorausgeschickt, dass Bildmedien in Bamenda und wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums nicht immer ganz in der gleichen Weise wie etwa in den Ländern des Nordens mit ihrem grossen Wohlstand wahrgenommen werden. So werden in Kamerun Medien, die Technologie und Strom benötigen, darunter etwa der Computer oder auch die Fotografie (Maschinen der Fotolabors etc.), relativ stark im Zusammenhang von Modernisierung gesehen (vgl. Kapitel 5.2; vgl. Kapitel 6).

#### **1.4.2. Weitere wichtige Begriffe und Perspektiven**

Weitere wichtige Begriffe, welche in dieser Arbeit immer wieder verwendet werden, sind “Globalisierung“, “Intermedialität“, “Intramedialität“ sowie “Genre“, “symbolisches Kapital“ und “Strukturierung“.

Mit Globalisierung kann einerseits der seit dem Beginn der europäischen Expansion bestehende kulturelle Austausch (Kulturkontakt) über Kontinente hinweg gemeint sein. Andererseits steht der Globalisierungsbegriff insbesondere für einen nach dem Zweiten Weltkrieg immer intensiveren weltweiten Austausch, welcher zu einer neuen Qualität des sozialen Wandels und zu einem neuen Zeitalter geführt haben soll (vgl. Förster 2004:210-211). Das Wesen der Globalisierung wird einerseits als die Verdichtung (Kompression) des Raumes und andererseits als die Beschleunigung der Zeit betrachtet. Dies vollzieht sich durch immer effizientere und immer stärker verbreitete Transport- und Kommunikationsmittel (Dürschmidt 2002:1-21;39-85; vgl. Förster 2004:211). Mit der Homo- und

Heterogenisierungsdebatte stellt sich die Frage, ob die Globalisierung eine Vereinheitlichung der Welt bewirkt oder nicht (Dürschmidt 2002:104-111). Allerdings scheint es angebracht, besser nicht vorschnell auf eine Homogenisierung zu schliessen. Bislang scheinen häufig nur neue Heterogenitäten und kulturelle Hybridisierungen beobachtbar. Hybridisierungen sind kulturelle *Neubildungen*, die durch Kulturkontakt und damit einhergehende kulturelle Kreuzungen und zwitterhafte Mischungen entstehen (Pieterse 1995:55,62-64). *Das Globale* oder *die globale Kultur* gibt es also (noch?) nicht (vgl. Dürschmidt 2002:110-111), auch wenn seit längerem beispielsweise über Zeitungen, Magazine und Fernsehen sowie heute auch über CVDs/DVDs und Internet etc. viele *pictures* global von den Menschen geteilt werden. Denn die zu den medialen *pictures* gehörenden mentalen *images* (besonders die Konnotationen) sind zurzeit noch weiterhin je nach Erdteil, nach Kultur und Gesellschaft unterschiedlich (vgl. Förster 2010a, 2010b). Es gibt übrigens mehrere theoretische und sehr abstrakte Globalisierungsansätze, die jedoch teilweise empirisch schwer zu untermauern sind (vgl. Dürschmidt 2002; vgl. Förster 2004:211). Wo passend werden diese abstrakten theoretischen Globalisierungsansätze in dieser Arbeit gelegentlich aufgegriffen und mit einem empirischen Beispiel unterlegt. Dies einfach, um gewisse tiefere Einsichten zu bieten, aber auch um mögliche Anschlusspunkte für inskünftige Arbeiten zu schaffen, welche sich mit der Globalisierung beschäftigen. Mit der umfassenden Frage jedoch, ob mit der heutigen intensivierten Globalisierung tatsächlich eine neue Qualität und nicht nur die vermehrte Quantität eines früher schon stattgefundenen sozialen Wandels einhergeht, wird sich diese Arbeit nicht befassen (vgl. Förster 2004:211). Mir scheint, diese Frage wird wahrscheinlich erst im längerfristigen historischen Rückblick beantwortet werden können. Und vielleicht wird dabei ein differenziertes Urteil je nach untersuchtem Aspekt anders lauten.

Die Intermedialität betrifft *"Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren* (Rajewsky 2002:13-15,19)." Intermedialität findet sich, wenn eine Fotografie zum Beispiel auf einen Film Bezug nimmt (vgl. Kapitel 7.3.). Dies ist etwa der Fall, wenn ein Mann auf einem Foto eine Pose (nach-) macht, welche er in einem Film gesehen hat. Rajewsky unterscheidet die Intermedialität theoretisch in verschiedenen Weisen. Doch dies wird erst im Kapitel 7.3 wirklich vertieft interessieren. Unter Intramedialität hingegen sollen ganz allgemein Phänomene innerhalb eines einzigen Mediums verstanden werden, und zwar so, wie es in einer Kultur konventionell distinkt von anderen Medien wahrgenommen wird (vgl. Rajewsky 2002:12). Intramedialität ist etwa gegeben, wenn jemand eine auf einem Foto gesehene Pose für ein eigenes Foto nachahmt (vgl. Kapitel 7.3. und 7.5.). Dies kommt in Bamenda durchaus vor. Die intra- und

intermediale Perspektive ist wichtig, weil sie auf Bezüge zwischen verschiedenen medialen Werken verweist. Eine solche Perspektive macht darauf aufmerksam, dass mediale Bilder kaum je aus dem "Nichts" heraus entstehen, sondern Vorbilder haben und in Wechselbeziehungen zu anderen Bildern stehen können. Damit können Intra- und Intermedialität auf "Bild-Diskurse" verweisen. Ausserdem können bei Intermedialität die Akteure (Fotografen, Kunstmaler etc.) gewisse Aspekte von einem Medium zum nächsten Medium transferieren, was potentiell zu neuen sinnlichen Wahrnehmungen in einem jeweiligen Medium führt (Förster 2005a:32-33,36). Inter- und Intramedialität müssen im Zusammenhang mit "fremden" Bildern oft unter dem Blickpunkt von Globalisierung und kultureller Hybridisierung betrachtet werden.

Wichtig für diese Arbeit ist auch der schon erwähnte Begriff "Genre". Dabei werden mit den Autoren John Frow (2006) und E. Donald Hirsch (1967) auch gewisse Erkenntnisse aus den Literaturwissenschaften für diese Arbeit genutzt. Als Genres sollen hier empirisch-kulturell vorhandene (Real-)Typen bezeichnet werden (Kapitel 1.3.). Das heisst, es kann sich hierbei um ein empirisches (Handlungs-)Muster oder ein Schema, eine empirische Gattung, eine empirische Klasse oder eine empirische Kategorie etc. handeln. "Empirisch" bedeutet, dass Genres als Typen in einer menschlichen Lebenswelt, in einer Kultur und Gesellschaft, erfahrbar sind. "Empirisch" heisst also, die Genres müssen bei den Angehörigen einer Kultur reale (Aus-)Wirkungen auf die Wahrnehmung und das Handeln besitzen (vgl. Frow 2006:127; Kapitel 1.3.). Diese Auswirkungen sind entweder äusserlich beobachtbar oder durch Befragungen und Gespräche ermittelbar.

Für eine ethnographische Arbeit erscheint es sinnvoll, dass sich eine generische Typisierung am Emischen, also an Binnensichten in der untersuchten Kultur, orientiert. Nur so können die ethnographisch interessierenden kulturellen Bedeutungen erfasst und herausgestrichen werden. Allerdings muss eine durchdachte wissenschaftlich-empirische Typisierung, die dem Spezifischen der untersuchten Kultur möglichst entsprechen will, nicht mit jener Perspektive übereinstimmen, welche die Angehörigen einer untersuchten Kultur oder Gesellschaft absolut bewusst besitzen oder verbalisieren können. Oder wie es Barnard deutlich ausdrückt: „*The emic model is not the native's model*“ (Barnard 2006b:181).“ So müssen empirische Typen (Genres) in einer Kultur nicht unbedingt verbale Bezeichnungen tragen, noch muss in der untersuchten Kultur in irgendeiner Form eine Übersicht über diese Typen vorliegen. In solchen Fällen – und in dieser Studie ist dies oft so! – sind Genre-Übersichten letztlich doch häufig Konstrukte der EthnologInnen, die sich jedoch möglichst am Emischen orientieren. All das gerade Erörterte lässt zudem darauf schliessen, dass im Grunde "emische Modelle" wie

etwa Genre-Systeme durch die EthnologInnen eher "entdeckt" denn erfunden werden. Idealerweise entsteht so ein wissenschaftlicher Ansatz aus möglichst emischer Sicht, welcher in der untersuchten Kultur nicht nur Orientierung bietet, sondern den bewussten und unbewussten Vorstellungen und Praktiken in der untersuchten Kultur gerecht wird (vgl. Barnard 2006b:181-182). Dabei sei hier in Erinnerung gerufen, dass es in Bamenda durchaus weitere in sich kohärente Korpora von Genres ("Genre-Systeme") rund um die Fotografie neben den im Folgenden erwähnten geben könnte. Dies liegt einerseits schon in den verschiedenen möglichen Blickpunkten innerhalb einer Kultur wie auch andererseits im Visuellen selbst begründet, welches wohl in jeder Kultur stets komplex und mehrdeutig sein kann. Die in dieser Arbeit näher vorgestellten generischen Einteilungen sind jene, die mir als Ethnograph als die kultur- und sozialwissenschaftlich relevantesten in Bamenda erscheinen.

Die hier präsentierten generischen Einteilungen sind "emisch" auch kurz überprüft worden. So habe ich gegen Ende der Forschungen in Bamenda, die Genre-Übersichten hinsichtlich Produktion, Distribution und Konsumtion kamerunischen Freunden und Bekannten gezeigt und sie nach ihrer Meinung gefragt. Dabei gab es neben Zuspruch in den Details auch Kritik, welche ich gerne berücksichtigt habe. Ich danke hierfür besonders François Kuetche (*François State Photos*), Bamenda, sowie Ma Mary Somutah Bih, Bafut. Anzuführen ist hier, dass die hiesigen Genres vor allem in gewissen "Durchschnittsbedeutungen" aus binnenkultureller Sicht dargestellt werden. Genres können aber selbstverständlich auch in je gegebenen Kontexten, Situationen und je nach AkteurInnen (sub-)kulturell oder individuell verschiedene Bedeutungen erlangen. (Sub-)Kulturell wird dies zum Beispiel deutlich bei bestimmten jugendkulturellen fotografischen Genres, welche bekanntlich die älteren Generationen im Allgemeinen anders wahrnehmen als die Jugendlichen (Kapitel 2.8.2.2.). Die individuellen Bedeutungen zeigen sich bei (Porträt-)Fotos, wenn sie den Betrachter an glückliche oder weniger glückliche Aufnahmesituationen erinnern, die anderen Menschen nicht bekannt sind.

Wie schon angesprochen müssen die Angehörigen einer Kultur die Genres nicht unbedingt verbalisieren. Oft versprachlichen die EinwohnerInnen Bamendas jene Kategorien beziehungsweise Genres nicht, welche sie im Umgang mit Fotografien verwenden. Schliesslich ist man auch nicht dazu gezwungen: Die Genres existieren häufig einfach in der Praxis, ohne dass man darüber sprechen müsste. Giddens (1997:36) spricht diesen Umstand mit dem Begriff des "praktischen Bewusstseins" der AkteurInnen klar an. Manche Dinge gehören nur dem praktischen Bewusstsein an, andere Dinge wiederum dringen bis ins "diskursive Bewusstsein" vor. Letzteres heisst, man kann über diese Dinge sprechen

beziehungsweise ist sich gewohnt, darüber zu sprechen. Das praktische Bewusstsein zeigt sich beim hiesigen Thema auch darin, dass heutzutage die EinwohnerInnen Bamendas seit der Kindheit die Genres rund um die Fotografie während verschiedener Situationen beobachten und erlernen. Worte muss man in diesem Lernprozess kaum gebrauchen. Es war denn auch bei mir selbst, dem Ethnographen, so, dass ich diesen Lernprozess im Laufe der Forschungen, so etwa mit dem wiederholten Sehen der lokal produzierten Fotos und deren Gebrauch, quasi automatisch – jedoch oft auch bewusst reflektierend - durchlief.

Dass in recht vielen Fällen die Genres rund um die Fotografie in Bamenda keine eigenen verbalen Bezeichnungen besitzen, ist eine Sache. Eine andere Sache ist es, dass in dieser Arbeit zusätzlich Super-Genres geschaffen werden. Super-Genres fassen die in der Realität anzutreffenden generischen Unter-Typen abstrakt zusammen. Sie sind damit von der Empirie etwas “abgehoben“. Dieses Zusammenfassen von gewissen generischen Unter-Typen erscheint mir nötig, damit a) eine gute Übersicht geliefert wird, in welcher man leicht Orientierung finden kann und damit b) die entsprechenden Unter-Typen jeweils kurz und bündig zusammenfassend benannt und in Kapiteln abgehandelt werden können. Ein Beispiel: Ein einzelnes konkretes (Sub-)Genre wie etwa das Zeigen von Ausweispapieren mit Passfotos während Polizeikontrollen findet Erwähnung, doch wird es hier im Super-Genre des geschäftlichen und administrativen Fotozeigens aufgehen (Kapitel 4.5.). Es wäre in dieser Arbeit aus Platz- und Aufwandsgründen unmöglich, jedes kleine Genre für sich selbst vertieft und eigens in einem Kapitel zu behandeln.

Zur Reflexion des Begriffes “Genre“ soll hier gesagt sein, dass man angelehnt an John Frow (2006:73) ein Genre als ein kulturell und historisch (veränderbares) spezifisches Muster betrachten darf, welches mit kulturellen Bedeutungen – Frow spricht von “*semiotic material*“ - einhergehen kann. Ein Genre *kann* mitunter einerseits bestimmte Funktionen besitzen sowie andererseits eine ihm spezifische “Welt“ mit bestimmten Bedeutungen eröffnen (Frow 2006:73,77,87,125,128). Diese generischen Welten stellen ebenso kulturelle und damit kollektiv geteilte Vorstellungen und Bildwelten (*imagery*) dar.

Dass in dieser Arbeit in einzelnen Kapiteln gelegentlich Synthesen und Verflechtungen zwischen den Kapiteln Produktion (Kapitel 2), Distribution (Kapitel 3) und Konsumtion (Kapitel 4) aufgezeigt werden müssen, ist bereits in Kapitel 1.1 erwähnt worden. Solche kurzen Synthesen werden insbesondere bei den objektzentrierten fotografischen Genres wichtig sein (Kapitel 2.6., 2.7., 2.8.). Man kann dieses Aufzeigen der Verflechtungen auch aus der Sicht der kollektiven *images* begründen: Die kollektiven *images* (etwa Konnotationen) von fotografischen Genres werden durch potentielle Praktiken der Distribution und des

Konsums beeinflusst. In der emischen Wahrnehmung von Fotos schweben die mit ihnen möglichen Praktiken und Handlungen stets und meist im Hintergrund. Manchmal können wahrnehmungsmässig die mit einem Foto möglichen Praktiken und Handlungen aber auch in den Vordergrund rücken.

Wie John Frow, sich auf George Lukács stützend, erwähnt, sind objektzentrierte (materiell produzierte) Genres relativ zur historischen Periode zu betrachten. Dabei können Genres während der Zeit ihrer historischen Existenz eine (ideale) Gegenwelt zur eigentlich realen Lebenswelt darstellen. Wenn sich Genres verändern, verändert sich (oft) auch die Gesellschaft (Lukács 1969:118; Lukács 1971:72; Frow 2006:135-136). Von der Spannung zwischen der generischen Welt und der realen Lebenswelt können Genres meines Erachtens enorm profitieren. Denn dies kann die Existenz, die Attraktivität und die Energie mancher Genres ausmachen. Objektzentrierte Genres kommen auf und überleben, weil sie ein Bedürfnis decken, weil es eine Nachfrage dafür gibt, weil sie technisch oder materiell möglich sind und weil geeignete Situationen ihres Gebrauchs existieren (vgl. Frow 2006:137). Die fotografischen Genres, die in Bamenda anzutreffen sind, kreieren denn oft Gegenwelten zum realen Leben. Oft zeigen sie in ihren Inszenierungen die Träume der Menschen: Das heisst, sie zeigen die Porträtierten häufig in einer als möglich gedachten Welt, in welcher man allerhand Reichtum und somit auch einen hohen sozialen Status besitzt. Dabei kann für die fotografischen Genres *unter anderem* der Lebensstil der lokalen Eliten oder auch der westliche Lebensstil, den man etwa in Filmen sieht, als *Vorbild* dienen.

Grundsätzlich schlägt diese Arbeit objektzentrierte und aktionszentrierte Genres vor. Daneben existieren, auf den grundsätzlichen Perspektiven des Objekt- und Aktionszentrierten aufbauend, auch raumzentrierte, personen- beziehungsweise rollenzentrierte Genres etc., die als bedeutungsvolle bildnisexterne Kontexte in die Zeigesituationen von Fotos hineinspielen können (vgl. Kapitel 4).

Genres müssen sich übrigens voneinander nicht strikte abgrenzen: Manche Elemente können von verschiedenen Genres geteilt werden. Genres überlappen sich daher häufig. Sie besitzen zumeist einen gewissen Kern und eine weitläufige lose, ausgefrante Peripherie mit offenen Grenzen (Frow 2006:25-28,128). Dies kann mitunter soweit gehen, dass auch im Wahrnehmen von Fotos ein Raten (*guessing*) stattfinden kann, um welches Genre es sich dabei handelt. Ist durch das Raten das Genre „gefunden“, befindet sich ein Rezipient oft auf einer interpretativen Schiene und hält an ihr fest, bis sie allenfalls umgestossen wird (vgl. Hirsch 1967:74). Oder es kann bei der Interpretation ein Rest an Unsicherheit übrig bleiben, welches Genre nun vorliegt (Hirsch 1967:88). Genres sind so betrachtet ein ganz wesentlicher

Teil des *audience engagement*: Anhand der ihnen bekannten Genres – also beispielsweise über objekt- oder aktionszentrierte Genres - versuchen die AkteurInnen ein Foto oder eine (mögliche) Handlung rund um ein Foto wahrzunehmen und zu interpretieren. Zu bedenken ist allerdings, dass Genres nicht nur für das *audience engagement*, sondern ganz allgemein für das *media engagement* bedeutsam sind. So werden die objektzentrierten fotografischen Genres vor der Produktion imaginiert und letztlich auch physisch produziert.

Wenn man Genre-Übersichten hinsichtlich eines Mediums erstellen und diverse Genres zu Super-Genres zusammenfassen will, sind umfangreiche ethnographische Kenntnisse über das entsprechende Medium erforderlich. Je nach Komplexität des Untersuchungsmaterials – das Medium Fotografie ist in Bamenda mit ihren verschiedenen Typen von Bildern und aufgrund der üblichen Mehrdeutigkeit und Deutungsoffenheit des Visuellen relativ komplex - kann eine umfassende und in sich schlüssige generische Zusammenstellung sehr anspruchsvoll werden. Ausserdem muss man hier und da auch das “Systemische“ berücksichtigen. “Genre-Systeme”<sup>31</sup> bestehen aus einem Sortiment an Genres. Und Genres bestehen wiederum aus einem Sortiment an Elementen. Um die Bedeutung eines Genres vollends zu erkennen, muss die relative Position eines Genres gegenüber anderen Genres in Betracht gezogen werden. So können Genres in einem Genresystem (Korpus von Genres) bedeutungsvolle Gegensätze einnehmen (vgl. Frow 2006:124-125,154). Ein solcher Gegensatz ergibt sich bei der lokalen Fotografie in Bamenda zwischen dem Genre des "korrekten fotografischen Porträts" einerseits und den jugendkulturellen fotografischen Porträtgenres andererseits. Die korrekten Porträts werden in der Gesellschaft Bamendas allgemein akzeptiert, während die jugendkulturellen Porträts sich von den allgemeinen sozialen Konventionen und Normen absetzen und von den älteren Generationen häufig nicht besonders geschätzt werden (Kapitel 2.8.1. und Kapitel 2.8.2.).

Genresysteme werden oft so konstruiert, dass sie sich um ein Medium gruppieren (vgl. Frow 2006:73). Diese Arbeit wird wie erwähnt Genresysteme für das Medium Fotografie in Bamenda aufzeigen. Dies bedeutet aber nicht, dass es nicht auch Genres geben kann, welche die Grenzen eines einzelnen Mediums überschreiten. Es existieren durchaus Genres, die zwei oder mehreren Medien angehören können. Das Genre des korrekten elitären Porträts (siehe

---

<sup>31</sup> Die Rede vom “Genresystem“ bezieht sich in dieser Arbeit in keiner Weise auf irgendeine bekannte oder unbekannte Systemtheorie, sondern versteht den Begriff “System“ einfach als ein Gebilde von Elementen, die zueinander in Beziehung stehen. Ein System ist nach dem Verständnis dieser Arbeit geschlossen genug, um als eine “Einheit“ betrachtet zu werden. Andererseits soll hier ein System aber auch genug offene Grenzen besitzen, um mit anderen Systemen Information auszutauschen. Eine Konsequenz dieses Austauschs ist, dass Systeme sich immer wieder zu einem grösseren oder kleineren Grad in einer Transformation befinden (Frow 2006:154). All dies soll natürlich nicht heissen, dass beispielsweise jedes materiellen Bildnis (*picture*) oder jede Handlung unbedingt einem Genre zugeordnet werden können muss. Man muss davon ausgehen, dass es auch individuelle *pictures* und Handlungen geben kann, die sich Genre-Zuordnungen entziehen können.

Kapitel 2.8.1.) gibt es in Bamenda beispielsweise nicht nur in der Fotografie, sondern auch in der Bildhauerei (Zementstatuen) und in der Malerei (siehe Kapitel 6).

Des Weiteren ist festzustellen, dass die Genre-Theorie mit der Autorentheorie Hand in Hand gehen, aber zugleich auch einen Gegensatz zu ihr darstellen kann: Genres sind typische Konventionen, nach denen sich etwa die AutorInnen eines Fotos, also die Fotografen oder deren KundInnen, richten können. Genres können somit die Autonomie, die Eigenwilligkeit und die Kreativität der AutorInnen, die die Autorentheorie behauptet, mindestens zu einem gewissen Teil "auslöschen". Andererseits sind die AutorInnen potentiell fähig, Genres bewusst auszuwählen und bei der Werkproduktion von Genres abzuweichen oder ihnen ihr individuelles Gepräge mitzugeben. Ebenso vermag das Publikum individuell oder auch kulturell, den (generischen) Sinn eines Werks (eines Fotos) zu interpretieren und dabei auf den ursprünglichen Sinn des Autors kommen – oder diesem Werk auch einen anderen Sinn beimessen. Auf diese Weise können RezipientInnen selbst zu AutorInnen und KreateurInnen werden, was heute wissenschaftlich allgemein anerkannt ist (vgl. Barthes 1984:61-69; vgl. Foucault 2003:234-271).

Daraus kann abgeleitet werden, dass es die AkteurInnen, AutorInnen oder Publikumsangehörigen/RezipientInnen selbst sind, welche Entscheidungen der Produktion oder der Interpretation treffen und so die Genres historisch einem Wandel unterwerfen: Die Genres können sich ohne die handelnden und wahrnehmenden AkteurInnen, also AutorInnen und InterpretantInnen, nicht selbst verändern. Sie existieren nicht ausserhalb der Menschen. Sie sind letztlich auch mental und imaginiert, können sich aber für die Angehörigen einer (Sub-)Kultur im Bereich der Medien materialisiert zeigen.

Ein weiterer in dieser Arbeit immer wieder vorkommender Begriff ist "symbolisches Kapital". Symbolisches Kapital bedeutet gesellschaftliche Anerkennung. Hinter der Rede vom "symbolischen Kapital" steckt ein wissenschaftliches Konzept des bekannten französischen Sozialwissenschaftlers Pierre Bourdieu. Für Bourdieu besteht das symbolische Kapital aus drei verschiedenen Kapitalsorten: dem ökonomischen, dem kulturellen und dem sozialen Kapital. Das ökonomische Kapital meint alles, was mit materiellem Reichtum und Geldmitteln zu tun hat wie zum Beispiel schöne Kleider, teure Autos, ein schönes Haus etc. Das kulturelle Kapital besteht wiederum neben materiellen Kulturgütern vor allem aus Bildung und Wissen, während soziales Kapital aus mobilisierbaren Beziehungen besteht (Bourdieu 1983a:185,190–191). Die drei Kapitalsorten gelten nach Bourdieu als konvertibel. Das heisst unter anderem, dass sich ökonomisches Kapital in soziales Kapital oder in kulturelles Kapital (zum Beispiel Bildung) umsetzen lässt. Von symbolischem Kapital kann



man wiederum sprechen, wenn eine dieser drei Kapitalsorten in ihrer "Logik" und in einer Situation anerkennend wahrgenommen wird, ohne die entsprechende Kapitalsorte selbst als eigentlich willkürliches kulturelles beziehungsweise gesellschaftliches Konstrukt zu erkennen (Bourdieu/Wacquant 1992:94). Die Rede von diesen Kapitalsorten wird noch wichtig sein, weil es beim Zeigen von Fotografien in Bamenda - wie wohl in vielen Teilen des subsaharischen Raums - oft auch um Aufmerksamkeit, um das Beeindrucken und um das Demonstrieren von Prestige geht (vgl. Behrend 2012; vgl. Wendl/Behrend 1998; vgl. Vokes 2012a). In dieser Arbeit wird anstelle von "symbolischem Kapital" häufig auch einfach von "Prestige" gesprochen oder das Adjektiv "prestigeträchtig" verwendet. Explizit oder implizit gehen in Bamenda die AkteurInnen – analog zu Pierre Bourdieu - meist davon aus, dass sich soziales Kapital (soziale Beziehungen) in ökonomisches Kapital (Geld, Einkommen) umwandeln lässt - so etwa, wenn ein junger Mann dank sozialen Beziehungen eine Beamtenstelle mit einer üblicherweise hohen Entlohnung ergattern kann, was angesichts der hohen Arbeitslosigkeit in Kamerun grosses Glück bedeutet. Auch sind die Menschen in Bamenda meines Erachtens der Überzeugung, dass ökonomisches Kapital zu gesellschaftlichem Ansehen, zu ökonomisch nützlichen Beziehungen und damit zu weiterem ökonomischem Kapital verhelfen kann. So kann ökonomisches Kapital und gesellschaftliches Ansehen den Zugang zu einer mit hohen monatlichen Einzahlungen verbundenen und somit umso hilfreichen Tontine (*njangy*; siehe Glossar) eröffnen. Eine gewisse Austauschbarkeit der Kapitalsorten mag in Bamenda manchmal zutreffen, doch stellt nach meinen Eindrücken das ökonomische Kapital oft die Basis des Ganzen dar (vgl. Pannenberg 2012:15). Sollte der tatsächliche Zugang zu ökonomischem Kapital fehlen, bleibt die Konvertibilität der Kapitalsorten häufig reduziert: Mit sozialen Beziehungen allein eröffnet sich beispielsweise längst nicht immer der Zugang zu viel Geld.

Das Erlangen von Aufmerksamkeit und das Beeindrucken geschieht in Bamenda oft über den ostentativen Konsum respektive über die von Thorstein Veblen (1965:68-101) sogenannte *conspicuous consumption*, sofern man diesen Begriff auf die Verhältnisse Bamendas umlegen will. Mit dem ostentativen Konsum kann versucht werden, gesellschaftliches Ansehen (symbolisches Kapital), einen hohen Status und eine hohe soziale Attraktivität zu erreichen und dadurch letztlich soziales Kapital (mobilisierbare Beziehungen) zu generieren. Auf Fotos kann man das eigene hohe ökonomische Kapital oder zumindest den *Zugang* zu hohem ökonomischem Kapital zur Schau stellen, indem man sich zusammen mit einem schönen Auto oder in teuren Kleidern etc. fotografisch ablichten lässt. Durch das Zeigen solcher Fotos kann

versucht werden, ein *image* als in Bamenda sogenannter *big man*<sup>32</sup> oder sogenannte *big woman* oder als kleiner oder grosser “Star“ (*star*) zu kreieren. Die Produktion von Fotos kann durchaus diesem Ziel, diesem konsumorientierten Zweck von Fotografie, dienen (Kapitel 4.3.). Im sozial ziemlich kompetitiven Bamenda möchten viele Leute das Image (*image*) eines *small man* oder einer *small woman* abstreifen, das mit einem tiefen sozialen Status, mit Armut sowie wenig Geld verbunden ist. Das Dasein als *small man* oder *small woman* verkörpert mit keinem oder geringem Besitz von prestigeträchtigen modernen und teuren Gütern nicht gerade das gute Leben, wie man es sich in Bamenda vorstellt. Für die EinwohnerInnen Bamendas, insbesondere für junge Menschen wie auch Menschen im mittleren Alter, ist es nicht einfach, eine Arbeitsstelle zu finden, Eigentum anzuhäufen oder – je nach Höhe des verlangten Brautpreises – gesellschafts- und verwandtschaftskonform zu heiraten.

Da es aus der relativen Armut heraus schwierig ist, hohen gesellschaftlichen Status zu erreichen, erscheint es vielen Leuten in Bamenda zunächst als der einfachste Weg, eine anerkannte soziale Stellung zu erreichen, indem man sich stilsicher in Schale wirft und visuell zu beeindrucken versucht. Das kann man in Bamenda auf der Strasse und in der Öffentlichkeit, aber wie erwähnt auch über entsprechende Fotos tun, die man im eigenen Bekanntenkreis zeigt. Man versucht gut auszusehen, teure oder teuer aussehende Kleidung, Schuhe, Schmuck und – bei Frauen - Handtaschen zu tragen. Man versucht zu glänzen (*to shine*). Dass man glänzen will, kann man sogar wortwörtlich nehmen, denn saubere sowie glitzernde und glänzende Dinge wie etwa goldener Schmuck gelten ästhetisch als besonders schön.

Insbesondere (junge) Männer fühlen sich zum Beweis verpflichtet, dass sie - ihrer geschlechtlichen Rolle wegen – fähig sind, Reichtum und Einkommen zu haben. Männer

---

<sup>32</sup> Das Adjektiv *big* bedeutet in dieser Arbeit im Zusammenhang mit den Begriffen *big man* oder *big woman* “gross“ im Sinne eines höheren Gesellschaftsstatus durch ökonomischen Reichtum, politische und gesellschaftliche Macht, traditionelle oder akademische Titel etc. Auf Pidgin-Englisch kann das Wort *big* allerdings noch andere Bedeutungen einnehmen (siehe Glossar). In der Ethnologie ist der Ausdruck *big man* vor allem mit den Gesellschaften Melanesiens verbunden (Sahlins 1963). Wie Pannenberg (2012:14-15) aufgrund von Daloz‘ (2003) und Sahlins (1963) Angaben feststellt, bestehen zwischen dem melanesischen und dem sub-saharischen Typ des *big man* Ähnlichkeiten. Der *big man* versucht in Melanesien wie in Afrika möglichst viel soziales, ökonomisches und politisches Kapital zu akkumulieren und möglichst viele Klienten in sein Patronage-System einzubinden. Auch Daloz‘ Feststellung, dass der *big man* des sub-saharischen Afrika möglichst viele Aktivitäten zu kontrollieren versucht (Daloz 2003:271), dürfte für *big men* in aller Welt häufig zutreffen. Nach Pannenberg (2012:15) gibt es allerdings einen Unterschied zwischen dem melanesischen und dem sub-saharischen *big man*: Der melanesische *big man* wandelt in erster Linie soziales Kapital in ökonomisches um (vgl. Sahlins 1963:289-292), während im sub-saharischen Afrika der *big man* vorwiegend ökonomisches Kapital in andere Kapitalarten konvertiert (vgl. Daloz 2003:271,278-282). Ob solche Unterschiede zwischen dem melanesischen und dem sub-saharischen *big man* noch heute bestehen, ist für mich angesichts der gewandelten und zunehmend globalisierten Ökonomien und Gesellschaften – Sahlins Angaben (1963) sind jahrzehntealt – eine offene Frage. Es ist eine Tatsache, dass im sub-saharischen Afrika die Politik und der Staat denjenigen *big men*, die als Politiker und Staatsangestellte tätig sind, als Ressourcen dienen, um persönliches ökonomisches Kapital zu generieren (Bayart 1989:270-287; Daloz 2003:271,278-282).

müssen dem gesellschaftlichen Anspruch entsprechend fähig sein, überhaupt einer Familie zu sein und die grösseren Geldausgaben eines Haushalts finanzieren zu können. Besonders Männer kämpfen deshalb um das gesellschaftliche Prestige in materieller und immaterieller Form (vgl. Goheen 1996:99; vgl. Fuh 2009 [Publikation in Vorbereitung]). Von daher ist das Kommunizieren des *“Je suis capable!”*, des *“Ich-Bin-Fähig!”* besonders für Männer wichtig (Fuh 2009:198). Hat man ökonomisch nichts, kann man wenigstens seine sonstigen Potenziale und Talente andeuten.

Selbstverständlich gibt es auch bei Frauen den sozialen (Wett-)Kampf um Aufmerksamkeit, Achtung und sozialen Status, der wie bei den Männern von Neid und Missgunst begleitet werden kann. Dieser (Wett-)Kampf um sozialen Status und teure Kleidung kann auf verschiedenen Ebenen bestritten werden. Auf der Ebene der Jugendkultur können prestigeträchtig Kleider und Schmuck im Hip-Hop-Stil getragen und auf Fotos gezeigt werden. Auf der Ebene der Mainstream-Kultur kann ein gewisses Prestige durch das Tragen eines teuren und daher prestigeträchtigen Geschäftsanzugs erlangt werden. Gerade auch das Mitgehen-Können mit der Mode und das Zuschautragen teurer und weltbekannter Markennamen zeugen aus emischer Sicht nicht nur von vorhandenem Geld, sondern zugleich auch vom Besitz eines gewissen superioren und mondänen Etwas. Man hat Klasse, die manch ein Anderer nicht besitzt. Man zeigt sich aus der Sicht der Stadteinwohner Bamendas als ein gegenüber einem Dorfeinwohner überlegener Städter, der einen superioren Lebensstil oder zumindest ein überlegenes Wissen von der Welt, ja sogar ein kosmopolitisches Wissen besitzt. Mit Kleidern etc. kann versucht werden, in der Stadt, aber auch auf dem Land die eigene Identität<sup>33</sup> beziehungsweise den eigenen sozialen Status zu festigen oder neu auszuhandeln. Dabei geht es häufig um eine möglichst sozial bewunderte, attraktive oder gar überlegene Identität, die für einen selbst hohe Anerkennung und gute Beziehungen auf einem hohen sozialen und ökonomischen Niveau ermöglichen soll. In Bamenda und in anderen Gegenden des sub-saharischen Raums gelten soziale Beziehungen häufig als das höchste Gut und *die* Ressource, über welche sich alles Weitere für ein gutes oder noch besseres Leben, für ein Vorankommen im Leben, ergibt.

---

<sup>33</sup> Der Begriff “Identität” ist in der Ethnologie ein vielfältiger. Er umfasst die Selbst-Identität wie auch die soziale und kulturelle. Letztere zielt auf die Sozialisierung und Akkulturation eines Menschen und meint die Gemeinsamkeiten von menschlichen Gruppen und die damit verbundenen Kategorien. AkteurInnen müssen sich dabei selbst definieren und/oder werden auch definiert durch andere Menschen. Sozial- und kulturwissenschaftlich betrachtet meint der Identitätsbegriff die sozialen und kulturellen Umgebungen der menschlichen Individuen. Der Identitätsbegriff umfasst Dinge wie den sozialen Status oder die soziale Rolle, doch ist er weniger mechanisch und vorschreibend als diese beiden Termini und lässt auch eher Raum für die Selbsttypifikation der AkteurInnen. Selbstschätzung sowie Zugehörigkeitsgefühl sind weitere mögliche Aspekte des Identitätsbegriffs (Byron 2006:292).

Das visuelle Demonstrieren des "*Je suis capable!*" ist allerdings nach meinen Eindrücken nicht nur sozial, sondern auch individual-psychologisch wichtig. Es ist im sozial kompetitiven Umfeld in Bamenda bedeutsam, sich selbst bestätigen zu können, sich nicht unterkriegen zu lassen und ein positives Image von sich zu bewahren. Entsprechende Fotos helfen hierbei (vgl. Kapitel 4.4.).

Wenn man allerdings in Bamenda erkennt, dass sich jemand in einer Weise auf einem Foto inszeniert, die nicht der Realität entspricht, ist die beeindruckende Wirkung reduziert. Man kennt dann die eigentliche Identität der auf dem Foto porträtierten Person. Was bleibt ist aus emischer Sicht die auf der Fotografie wiedergegebene Inszenierung und damit das demonstrierte vorübergehende Ausbrechen aus der Armut. Schon nur einmal temporär in den Bereich hohen symbolischen Kapitals vorgestossen zu sein und die Erfahrung darüber zu besitzen, können Leute in Bamenda für sich als eine für immer zu erinnernde Leistung beziehungsweise als das in ihrer Person schlummernde Potential reklamieren. Ausserdem zeigt die porträtierte Person, dass sie Eleganz, Stil und Klasse besitzen kann, also modisch und mondän nicht zurückgeblieben ist. Ein Foto kann zudem hier und da beeindrucken, indem es wie eine Raum-Zeit-Maschine ankündigt und vor allem bereits *vorstellbar* macht, was die darauf porträtierte Person eines Tages besitzen und erreichen könnte (siehe Kapitel 4.2.). All diese Zeilen dürfen nun allerdings nicht so interpretiert werden, dass in Bamenda das Leben stets durch einen sozialen Wettbewerb gekennzeichnet sei und sich daher in Bamenda nicht leben liesse. Im Gegenteil: In vielen Momenten wird das Zusammensein mit Freunden und Verwandten genossen. Ich glaube zudem nicht, dass westliche Gesellschaften – betrachtet man die Wirtschaft und das Karrierestreben – weniger kompetitiv sind.

Bei Fotos handelt es sich in Bamenda und ganz allgemein im sub-saharischen Raum wie gerade erwähnt oft um visuelle Inszenierungen. Spontane Schnappschüsse sind selten (Jahn 1960:203; Behrend/Wendl 1998:8-9). Mit der fotografischen oder visuellen Inszenierung soll hier mit Müller (2003:31) ein wertneutraler Begriff gemeint sein, der auf komplexe mehrdeutige visuelle Phänomene Anwendung findet, die strategisch gestaltete Wirklichkeit widerspiegeln.

In dieser Arbeit fällt gelegentlich der Term "Ästhetik" beziehungsweise das Adjektiv "ästhetisch". Der hier verwendete Ästhetikbegriff beinhaltet keine metaphysisch oder wissenschaftlich gesetzesmässig festzuschreibende Werturteile zwischen schön und hässlich im universalistischen Sinne (vgl. Morphy 1996:255; vgl. Overing 1996:260-266). Vielmehr soll der Ästhetikbegriff in dieser Arbeit ganz allgemein eine mit einem individuellen oder kulturellen Werturteil verbundene sinnliche Erfahrung bedeuten, wobei er hier praktisch

immer in kultureller Hinsicht Verwendung finden wird. Dass hier Ästhetik allgemein als kulturell bewertete sinnliche Erfahrung betrachtet werden soll, hat seinen Grund in der heutigen Aisthetisierung des Ästhetikbegriffs beziehungsweise in der heutigen ästhetischen Wende. Damit rückt - vom ursprünglichen griechischen Wort *aisthesis* ausgehend - wieder die sinnliche Wahrnehmung in den Vordergrund (vgl. Barck 2006:3). Dass im Übrigen eine humanbiologisch verankerte Ästhetik existiert, darf vermutet werden. Allerdings soll dies hier nicht im Zentrum stehen.<sup>34</sup>

Ein anderer hier zu erörternder Begriff ist jener der "Aneignung". Aneignung meint ganz allgemein, etwas zu übernehmen und heimisch zu machen sowie möglicherweise *anzuverwandeln* (vgl. Bauer 2007:207). Dabei ist mit "Aneignung" in einer ethnographischen Arbeit wie dieser besonders die Übernahme von kulturell Exogenem (Fremdem) gemeint. Aneignungen können einhergehen mit Neukontextualisierungen, Umdeutungen und Neuinterpretationen, kreativen Einbindungen, materiellen Umgestaltungen, einem Heraussuchen (Selektieren) oder mit einem Ablehnen von bestimmten Aspekten (Bauer 2007:207). Beschreibungen der Phasen und der Transformationen während des Aneignungsprozesses finden sich beispielsweise bei Hans Peter Hahn (2004, 2005, 2011). Auf sie wird im Kapitel 7.5 kurz eingegangen.

Eine noch nicht erwähnte wichtige theoretische Perspektive ist die sogenannte "Strukturierung" oder die "Dualität von Strukturen". Beide Ausdrücke meinen das Gleiche und sind auf den britischen Soziologen und Theoretiker Anthony Giddens (1997) und dessen sogenannte Strukturierungstheorie, auch Strukturationstheorie genannt, zurückzuführen. Von dieser weitläufigen Theorie soll in dieser Arbeit nur der zentrale Gedanke der Strukturierung eine Rolle spielen. Dieser zentrale Gedanke besagt, dass gesellschaftliche Strukturen<sup>35</sup> durch das Rekurrieren der AkteurInnen auf frühere Praktiken Bestand haben, also durch das rekursive Handeln der AkteurInnen aufrechterhalten werden, aber auch durch die veränderten Praktiken der AkteurInnen ebenso gewandelt werden können. Während die AkteurInnen die

---

<sup>34</sup> Immerhin besagt eine heute allgemein bekannte populärwissenschaftliche These, dass bei einer Partnerwahl die Symmetrie eines Gesichts dem Menschen als besonders schön erscheinen würde und dass die Symmetrie eventuell allgemein ein natürlich-(human-)biologisch verankertes Schönheitsprinzip darstelle. Dies mag zutreffen, aber es ist theoretisch wohl stets davon auszugehen, dass solche humanbiologischen Tendenzen auch kulturell verwischt werden können (vgl. Stelzner 2003:6-12).

<sup>35</sup> Giddens Strukturbegriff ist komplex. Er unterscheidet gar zwischen "Struktur" und "Strukturen". Unter "Struktur" versteht Giddens Regeln und Ressourcen, die in rekursiver Weise in die Reproduktion sozialer Systeme einbezogen sind. "Strukturen" wiederum sind für Giddens "Regel-Ressourcen-Komplexe" (Giddens 1997:75,432). Hier soll soweit genügen, dass im üblichen Sprachgebrauch der Sozialwissenschaften der Begriff "Struktur" oder "Strukturen" ein Hinweis auf die dauerhafteren Aspekte von sozialen oder kulturellen Systemen bedeutet. Giddens verwendet denn auch die Begriffe "Struktur" und "Strukturen" in diesem Sinn (Giddens 1997:75). Erst im Kapitel 7 sollen Anthony Giddens Ideen von den Ressourcen und Regeln, die Strukturen konstituieren, etwas genauere Beachtung finden.

sozialen Strukturen verinnerlicht haben, veräusserlichen und kommunizieren sie diese einander zugleich durch ihr Handeln, wodurch sie wiederum verinnerlicht werden und fortbestehen (Giddens 1997:58,77-81). So führen beispielsweise Bemühungen, korrekt Englisch zu sprechen und zu schreiben, dazu, dass damit zur Reproduktion der englischen Sprache beigetragen wird (Giddens 1997:58). Das Akteurshandeln und die gesellschaftlichen oder kulturellen Strukturen sind somit als miteinander gekoppelt zu betrachten (Giddens 1997:430). Mit Giddens Gedankengang der sozialen Strukturierung wird erreicht, dass sich der leidige und lange in den Kultur- und Sozialwissenschaften vorhanden gewesene Gegensatz zwischen objektiven Sozialstrukturen und subjektivem Akteurshandeln überwinden lässt (Giddens 1997:68).<sup>36</sup> Als Strukturen und als rekursive Praxis sind zum Beispiel fotogewerbliche Strukturen, Normen und Konventionen, darunter auch alle in dieser Arbeit vorgestellten Genres, zu denken.

Die ab und an verwendeten Begriffe der "sozialen Norm" und der "sozialen Konvention" verdienen gleichfalls kurze Erörterung. Nach Heinrich Popitz' Definition zieht die Verletzung sozialer Normen Sanktionen nach sich. Die Konventionen<sup>37</sup> heben sich von sozialen Normen ab, indem ihre Verletzung keine Sanktionen auslöst (Popitz 2006:69). Fotografische (objektzentrierte) Genres einerseits und aktionszentrierte Genres andererseits stellen als soziale Regeln und Strukturen zumeist Konventionen dar.

Entgegen der häufig anzutreffenden Meinung wird der Strukturierungsgedanke in dieser Arbeit nicht nur auf den Alltag und Routinen bezogen. Sicherlich bemüht darum, die Allgegenwärtigkeit und damit das Gewicht seiner Theorie zu betonen, hat Anthony Giddens in seinen Überlegungen die Routine und den Alltag stark hervorgehoben (Giddens 1997). Doch eine einseitige Rezeption seines Werkes in diese Richtung stellt eine Minderung des Potentials des Strukturierungsgedankens dar, denn die Rekursivität von Praktiken ist auch ausserhalb von Routinen und Routinisierung beobachtbar (Giddens 1997:78-79). So ist es in Kamerun keineswegs Routine, einen Brautpreis aufzubringen und ihn zu bezahlen. Und doch ist dies gleichwohl eine rekursive Praxis und damit etwas Strukturelles in kultureller und sozialer Hinsicht. Auch bei der Fotografie lässt sich zeigen, dass die Strukturierung in

---

<sup>36</sup> Neben Anthony Giddens hatte übrigens auch schon Pierre Bourdieu (1979:164-165) den Strukturierungsgedanken mit seinem Konzept des Habitus entwickelt - nur hat Pierre Bourdieu diesen Gedanken der Strukturierung nicht ganz so stark betont wie Anthony Giddens. Auch andere Wissenschaftler haben in ihren theoretischen Entwürfen, den Gegensatz zwischen subjektivem Akteurshandeln (Mikro-Ebene) und objektiven Strukturen (Makro-Ebene) - zumindest im Ansatz - überwunden. Unter ihnen kann etwa Jürgen Habermas' (1981a, 1981b) Theorie des kommunikativen Handelns genannt werden.

<sup>37</sup> Popitz spricht allerdings nicht von "Konventionen", sondern setzt den "Brauch" oder die "Bräuche" vom Begriff der verbindlichen sozialen Norm ab (Popitz 2006:69). Doch der Begriff der unverbindlichen sozialen "Konvention" erscheint mir für alltägliche wie ausseralltägliche, festliche Aspekte in der heutigen deutschen Sprache tauglicher und genauer. Till Förster soll hier sein mündlicher Hinweis verdankt sein, den Begriff der "Konvention" zu verwenden und ihn von sozialen Normen im Sinne Popitz' zu unterscheiden.

aussergewöhnlichen Momenten fern von Routine anzutreffen ist. Als Beispiel kann auf das sogenannte Genre der "Anlassfotografie" (etwa mit der Hochzeitsfotografie als Sub-Genre) verwiesen werden. Während das fotografische Dokumentieren gesellschaftlicher Anlässe eine Routine für den Berufsfotografen sein kann, trifft dies für die Fotografierten oft nicht zu (Kapitel 2.4.1.). Und doch wissen die Fotografierten meist, wie sie im Grunde für die entsprechenden Anlassfotos zu posieren haben. Dabei greifen alle Beteiligten – ob nun Routine oder nicht - in rekursiver Weise auf frühere Praktiken, auf früher hergestellte und gesehene Fotografien und somit auf ihre inneren Vorstellungen und *images* zurück. Deshalb gleichen sich letztlich die Fotografien von gesellschaftlichen Anlässen immer wieder. Fast jeder gesellschaftliche Anlass geht mit manchen Fotos einher, die für ihn typisch sind (Kapitel 2.8.5.).

Abschliessend zu diesem Unterkapitel sei hier zur Reflexion vermerkt, dass diese Arbeit mit der erwähnten Berücksichtigung von verschiedenen Erwartungshorizonten des Publikums, mit dem Einbezug verschiedener Medienwirkungen sowie mit der Sichtweise, dass Werk- oder Fotointerpretationsprozesse individuell und offen sein können, Aspekte eines sogenannten rezeptionsästhetischen Ansatzes beinhaltet (vgl. Jauss 1967:26-72).

Ebenso finden hier - ausgehend von einem aktiven Publikum bei der Rezeption sowie ausgehend von der Frage nach dem Mediengebrauch, seinen Funktionen, Zwecken und Bedürfnisbefriedigungen - implizit Elemente des sogenannten "Gebrauchs- und Belohnungsansatzes"<sup>38</sup>, *use and gratification approach* genannt, Beachtung (vgl. Blumler/Katz 1974). Als Ergänzung und teils auch als Gegensatz zum *use and gratification approach* werden hier aber auch die weniger funktionalen und manchmal sogar "bedeutungsentleerten" Aspekte von Routinisierung, Strukturierung und Gewohnheit beim Gebrauch des Mediums Fotografie berücksichtigt (vgl. Giddens 1997).

### **1.4.3. Eine grundlegende bildwissenschaftliche Heuristik**

In diesem Unterkapitel soll eine bildwissenschaftliche Heuristik vorgestellt werden, an welcher sich diese Arbeit immer wieder implizit oder auch sehr explizit orientiert (vgl. Kapitel 5.1.; vgl. Kapitel 7). Auch manchen der oben gemachten Aussagen liegt die hier vorgestellte Heuristik zugrunde.

---

<sup>38</sup> Manchmal könnte man nicht nur vom Belohnungs-, sondern auch vom "Zwangsansatz" sprechen. So können AkteurInnen in Bamenda hier und da in die Zwangslage kommen, ein Foto als Beweismittel von einem Fotografen schiessen zu lassen, um damit eine finanzielle Notlage abwenden zu können (vgl. Kapitel 2.8.3. und Kapitel 4.3.7).

In dieser bildwissenschaftlichen Heuristik (Abb. 1) steht letztlich immer der Mensch und seine durch ihn bedingten und wahrgenommenen Konstruktionen im Vordergrund (Konstruktivismus): Der Mensch kann im gelebten Alltag kaum ausserhalb seiner Wahrnehmungen und damit seiner eigenen Konstruktionen stehen. Deshalb muss der Mensch in einer bildwissenschaftlichen Heuristik einen zentralen Platz einnehmen (siehe Abb. 1). Die hier vorgeschlagene bildwissenschaftliche Heuristik stellt ein Dreieck dar, das anhand seiner Eckpunkte grundlegende menschliche und wissenschaftliche Betrachtungsweisen vertritt. Diese Eckpunkte sind: das (Sub-)Kulturelle/Gesellschaftliche<sup>39</sup> (kultur- und sozialwissenschaftliche Blickpunkte), die Natur(-wissenschaften) und das Individuelle, darunter das menschliche Individuum. Der Eckpunkt des (Sub-)Kulturellen/Gesellschaftlichen beinhaltet einen kultur- und sozialwissenschaftlichen Blick auf das Bildliche. Der Eckpunkt "Natur" steht für naturwissenschaftliche Sichtweisen auf das Bildliche. Der Eckpunkt des Individuellen umfasst jene Perspektiven, die im Zusammenhang mit den Bildern das Individuum, das Einzigartige, das Neuartige und das Kreative betreffen. Es geht um individuelle, neuartige respektive kreative Aspekte rund um die Bilder. Jedes Neuartige kann aber auch kulturell verankert werden. In diesem Sinn können auch Kulturen kreativ sein (vgl. Kapitel 7.5). Der Eckpunkt "Natur" kann - beispielsweise in der Form von anthropologischen Konstanten - eine Grundlage für das Kulturelle/Gesellschaftliche darstellen. Während die Blickpunkte des Kulturellen und des Gesellschaftlichen sowie der "Natur" und der Naturwissenschaften eher die von den Menschen kollektiv geteilten Aspekte sowie das Typische, Regelmässige bis hin zum Gesetzesmässigen umfassen, liefert der Eckpunkt des Individuellen hierzu einen gewissen gegensätzlichen Standpunkt, indem er das Einzigartige, das Besondere, das Atypische und das Unregelmässige betont (Abb. 1). Der Eckpunkt des Individuellen umfasst beispielsweise einzigartige Anteile einer (Zeige-)Situation von Bildern, individuelle Medienwirkungen, menschliche Kreativität und bildliche Transformationen zum Neuartigen.

Diese grundlegenden menschlichen Betrachtungsweisen in der Form eines Dreiecks werden ergänzt durch die Unterscheidung von inneren und äusseren Bildern (*images* und *pictures*; siehe Abb. 1; Kapitel 1.4.1.). Hinzu kommen in dieser Heuristik (Abb. 1) die wichtigen Gesichtspunkte Medium, Körper/Beobachter/Akteur und Milieu/Raum. Diese Stichworte

---

<sup>39</sup> Eine begriffliche Unterscheidung von Kulturellem und Gesellschaftlichem erfolgt in dieser Arbeit übrigens immer wieder, weil das Wort Kultur grundsätzlich auf kollektiv vorhandene Ideen, Fähigkeiten oder Objekte in einer Gruppe von Menschen verweist, während das Wort "Gesellschaft" auf die Verhältnisse und Beziehungen zwischen den Individuen in einer Gruppe abzielt (vgl. Barnard 2006a:10). Im Sinne dieser Unterscheidung sind in dieser Arbeit auch die zu den Substantiven "Kultur" und "Gesellschaft" gehörenden Adjektive "kulturell" sowie "sozial/gesellschaftlich" zu betrachten.



stammen aus bildwissenschaftlichen Entwürfen von Hans Belting (2006) sowie von Hans Dieter Huber (2004). Hans Belting (2006) rückt mit seinem "anthropologischen" Ansatz, den er 2001 erstmals vorstellte und als "Bildanthropologie" bezeichnet, die körperliche Wahrnehmung und die Trias aus Bild, Medium, Körper in der Vordergrund. Dabei interessieren Belting besonders die Medien mit ihrer Körperlichkeit und der menschliche Körper als der eigentliche Ort der Bilder. Und Huber (2004) betont die Existenz von Bildern und ihrer Wahrnehmung im Kontext von Beobachter/Körper/Akteur und Milieu/Raum.<sup>40</sup> Der Begriff "Milieu" wird hier angelehnt an Huber verstanden, welcher sich auf verschiedene Soziologen bezieht. Als "Milieu" soll hier die natürliche, soziale und kulturelle räumliche Kontextualisierung eines Bildnisses (*picture*) verstanden werden, die auf einen Menschen beziehungsweise soziale Gruppen einwirken (Huber 2004:147). Beltings "anthropologische" Bildtheorie (2006) wie auch jene Rezeptionsästhetische Bildtheorie Hubers (2004:9) untersuchen vor allem die Rezeption und damit die Konsumtion von Bildern. Doch ihre aufgeworfenen Triaden von "Bild - Körper - Medium" (Belting) beziehungsweise "Bild - Beobachter - Milieu" (Huber) können an sich nicht nur aus einer konsumzentrierten, sondern auch aus einer produktionszentrierten Sichtweise wichtig sein: Die AkteurInnen, die Bildnisse produzieren, können beispielsweise mentale Bilder (*images*) verwenden, die in ihrem Körper gespeichert sind, um sie in einem Medium umzusetzen.

Zu den bisher genannten heuristischen Stichwörtern, um sich dem Visuellen wissenschaftlich anzunähern, kommt in der hier vorgeschlagenen bildwissenschaftlichen Heuristik die Zeit als weitere Dimension hinzu (Abb. 1). Ebenso gesellen sich zu dieser Heuristik als weitere grundlegende Blickpunkte die Produktion, Distribution und Konsumtion der Bilder (Walker/Chaplin 1997:65-80) sowie das Objekt- und Aktionszentrierte rund um die Bilder dazu (siehe oben; Abb. 1). Mit Begriffen wie dem "Aktionszentrierten", der "Zeit", dem "Individuellen" – letzteres unter dem Gesichtspunkt des Entstehens von Neuem und Kreativem und damit im Zusammenhang mit Transformationen - wird in dieser Heuristik immer auch an eine prozessualistische Sichtweise erinnert (Abb. 1).

---

<sup>40</sup> Huber (2004) spricht nicht vom "Akteur", sondern vom "Beobachter". Ebenso verwendet Huber den Begriff "Milieu" und weniger den Raumbegriff. Der Milieubegriff wird hier auch an Stelle des von Huber ebenfalls angedachten Begriffs des "Kontrollfeldes" verwendet, welcher gegen Ende seines Buches und wohl aufgrund des Einflusses der Luhmannschen Systemtheorie den Milieubegriff abzulösen beginnt und dann zudem die in dieser Arbeit nicht Verwendung findenden systemtheoretische Begriffe wie "operationale Schliessung" und "strukturelle Kopplung" beinhaltet (Huber 2004: 145 – 185). Luhmanns systemtheoretischen Begriffe werden in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt, weil sie leicht dazu führen können, das menschliche Gehirn vom übrigen Körper als abgeschlossen beziehungsweise den menschlichen Körper als von der Aussenwelt abgeschlossen und unbeeinflussbar zu betrachten. Denkt man sich den menschlichen Körper oder das Gehirn als so sehr abgeschlossene und unbeeinflussbare, als sich eigenständig reproduzierende und entwickelnde Systeme (Autopoiesis), dann wären wahrscheinlich nur die individuellen, aber eben kaum die kulturellen Wahrnehmungsweisen von Bildern erklärbar (vgl. Huber 2004:136-138).

Letztlich berücksichtigen die Stichworte des heuristischen Dreiecks auch verschiedene sozial- und geisteswissenschaftliche Neuorientierungen und Wenden (*turns*), die es in den letzten Jahrzehnten und Jahren gegeben hat. So steht unter anderem in diesem heuristischen Dreieck das Schlagwort “Kultur“ für den *Cultural Turn*, “Bild“ für den *Pictorial Turn* und den *Iconic Turn*, das “Aktionszentrierte“ steht mitunter für den *Performative Turn*, das “Raumzentrierte“ für den *Spatial Turn* und “Körper“ auch für die geschichtswissenschaftliche und ethnologische Hinwendung zur sogenannten Historischen Anthropologie. Wie man anhand des hiesigen bildwissenschaftlich-heuristischen Dreiecks und all der damit verbundenen Blickweisen erkennt, ist das Vorgehen dieser Arbeit grundsätzlich ein multi-perspektivisches.

#### **1.4.4. Methoden und Schwierigkeiten**

Auf der Basis eines methodischen objekt- und aktionszentrierten Vorgehens werden einerseits Fotografien als Artefakte und andererseits Handlungen der AkteurInnen im Umgang mit der Fotografie untersucht. Dabei ist eine Untersuchung in zeitgenössischer (synchrone Betrachtungsweise) wie geschichtlicher Hinsicht (diachrone Betrachtungsweise) angedacht gewesen. Mit der kamerunischen Stadt Bamenda als hauptsächlicher Untersuchungsort sollte ursprünglich auch die Option offen gehalten werden, diese Studie allenfalls mit archivalischen Quellen zu ergänzen. Dies im Hinblick darauf, dass praktischerweise gerade in der Stadt Basel, meinem Wohnort, die Mission 21 ein grosses geschichtliches Bildarchiv der ehemaligen Missionare der Basler Mission aufweist. Für die Basler Mission war mitunter Kamerun ein Schwerpunkt der Missionsarbeit. Doch letztlich habe ich auf eine ergänzende systematische Untersuchung des Bildarchivs der Basler Mission verzichtet. Drei Gründe sind dafür verantwortlich: a) die fehlenden Zeitressourcen, b) das in Bamenda reichlich vorgefundene Fotografiematerial und c) das Material des Bildarchivs der Basler Mission, das zum Thema dieser Arbeit, nämlich der Fotografie von Afrikanern für Afrikaner, nur bedingt beitragen kann, weil es häufig Fotografien aus Afrika von Europäern (Missionaren) für Europäer enthält. Ausserdem scheint nach meinen ersten Erkenntnissen der *direkte* Einfluss von Missionaren vor Ort auf das Fotogewerbe in Bamenda nicht unbedingt gross gewesen zu sein. Die Missionare dürften nach ersten Ergebnissen, das heisst nach all den von mir in Bamenda gesichteten Fotografien und auch nach verschiedensten Gesprächen in Kamerun, kaum später beruflich tätige Fotografen im Gebiet der heutigen Region Nordwest, der Hauptstadt Bamenda ist, ausgebildet haben. Selbst der erste Fotograf, welcher in Bamenda aktiv war und womöglich von katholischen Missionaren die Fotografie erlernt hatte, bildete keine weiteren, später beruflich tätigen Fotografen aus (vgl. Kapitel 2.1.). Gleichwohl haben

sich hier und da Fotografien aus dem Bestand der Basler Mission bei der Untersuchung einiger geschichtlicher und visueller Aspekte als hilfreich erwiesen.

Dem breiten Fokus dieser Arbeit gemäss (siehe Kapitel 1.3.) waren die angewandten Feldforschungsmethoden ziemlich vielfältig. Vor allem qualitative Methoden wurden angewandt, darunter die (teilnehmende) Beobachtung, semi-strukturierte Interviews, narrative Interviews beziehungsweise Tiefeninterviews, Mappings, Fotodokumentationen, vorbereitete oder spontane Fotointerviews (Interviews anhand von Fotos), vergleichende, multi-lokale Ethnographie (*multi-sited ethnography*) und Archivarbeit (vgl. Beer 2003).

Das Vorgehen im Sinn einer *multi-sited ethnography* half mir, allfällige fotokulturelle Unterschiede zwischen Stadt und Land sowie zwischen Städten zu erkennen und so die Fotokultur Bamendas besser einzuordnen (siehe Kapitel 1.5.).

Die Methode der Beobachtung fand beispielsweise statt, wenn Fotografen und deren KundInnen miteinander interagiert haben – von der Begrüssung zur Szenenverhandlung und Produktion des Fotos bis hin zum Abholen und der Bezahlung. Auch die Weitergabe und das Zeigen von Fotos konnte ich beobachten – allerdings häufig viel zu sehr teilnehmend, weil ich dabei meist selbst involviert war. So erhielt ich Fotos und gab selbst Fotos von mir oder die Fotos wurden mir in üblicher Weise gezeigt. Man muss dazu wissen, dass das Zeigen von Fotosammlungen während Hausbesuchen im sub-saharischen Raum üblich ist, was einen grossen Unterschied zu den Fotokulturen im deutschsprachigen Raum darstellt (Jahn 1960:204; Behrend/Wendl 1998:8-9; Behrend 1998:27; Kapitel 4.3.1.1.). Auch das Verschenken von Fotos ist in Kamerun und in anderen sub-saharischen Gegenden unter (Ehe- und Liebes-)Pärchen, FreundInnen und Verwandten üblich (vgl. Kaplan 1990; vgl. Vokes 2008:357; vgl. Schneider 2011:182-188; Kapitel 3.1.). Wenn mir Fotos präsentiert wurden, war meine Teilnahme wie erwähnt oft viel zu stark. Hier und da stand ich als wichtig wahrgenommener Fremder oder als sehr wichtig betrachteter Freund im Mittelpunkt des Interesses und deshalb wurden mir fortwährend die Personen auf den Fotos vorgestellt. In derartigen Situationen wurde ich dauernd in Gespräche verwickelt, ohne einen Moment innehalten und reflektieren zu können. Stets im Mittelpunkt des Interesses einiger AkteurInnen zu stehen, machte es in solchen Momenten auch bei grösseren Personenrunden oft schwierig, einmal ungestört beobachten zu können, wie die Leute in Bamenda die Fotos verbal oder non-verbal rezipieren.

Ein weiteres Problem bestand darin, dass Fotos häufig schweigsam betrachtet werden. Erwin Panofskys ikonographisch-ikonologischen Methode im Hinterkopf, dass die Bildbeschreibung an sich eine wichtige erkenntnismässige Methode darstellt, um zur Interpretation der Bilder zu

gelangen (Müller 2003:33-45), versuchte ich in Foto-Interviews, die InformantInnen dazu zu bewegen, die Lichtbilder zu beschreiben und zu interpretieren. Doch in den Gesprächen fiel es vielen InformantInnen ziemlich schwer, längere Beschreibungen oder tiefschürfende Antworten zu geben. Häufig wird in Bamenda beim Betrachten von Fotos nicht viel gesprochen. Wenn gesprochen wurde, dann blieb es oft bei ganz knappen Bemerkungen, die einem Ethnographen oft nur ein wenig weiterhalfen, die emische Wahrnehmung von Fotos zu ergründen. Nur relativ wenige Personen haben mit mir so ergiebig über Fotos gesprochen, wie ich mir das erhofft hatte. Oft erntete ich auf meine Fragen nur eine knappe Antwort, hier und da sogar nur ein ratloses Schulterzucken oder manchmal ein kurzes "Ich weiss nicht" ("*I don't know.*"). Selbst Nachfragen halfen oft nicht weiter. All dies zog die Forschung zeitlich in die Länge und kostete sehr viel Geduld. Gelegentlich machten mich die Fotos auf Intimes (Affären, Liebesbeziehungen) aufmerksam, worüber man in Bamenda je nach Kontext nicht spricht. Hier und da schoben InformantInnen mir gegenüber nach, dass sie dies oder jenes über ein Foto anderen Personen nicht mitgeteilt hätten. Meine Identität als Fremder und damit als gesellschaftlicher Aussenseiter war in solchen Fällen immerhin hilfreich.

Eine immer wieder und häufig auftretende Schwierigkeit war zudem, dass es nicht möglich war, Personen zu befragen, die im Zusammenhang mit einem für die Forschung interessanten Foto standen.<sup>41</sup> Entweder wohnten sie weit entfernt, waren verstorben oder waren nicht mehr auffindbar. Auch die Studiofotografen, bei welchen ich manches interessante Foto entdeckte, konnten mir leider in einigen besonders spannenden Fällen nichts Genaueres erzählen - auch nicht den Wohnort der von ihnen porträtierten Kundschaft. Der Auftrag der Fotografen war ja "nur" gewesen, das gewünschte Foto zu schiessen.

Des Weiteren wurden ein Mapping hinsichtlich Fotostudios und Fotolabors sowie ein *sampling* – teils verbunden mit quantitativen Auswertungsabsichten - durchgeführt. Mapping und *sampling* waren für qualitative Eindrücke und für eine Übersicht der Verhältnisse fruchtbar, wenn auch mit viel Zeit- und Energieaufwand verbunden. Ein erstes und vor allem auf die Stadtkerne Bamendas beschränktes Mapping wurde im Oktober 2003 durchgeführt. Dabei wurden 41 Fotostudios und 7 Fotolabors gezählt. Ein weiteres Mapping fand Ende 2005/Anfang 2006 statt, wobei mit 81 Fotostudios und 7 Fotolabors sicherlich (fast) alle damals existierenden Fotogeschäfte in der Stadt Bamenda aufgesucht wurden. Ebenso ist in Bamenda ein Mapping über die historischen Fotogeschäfte mit insgesamt 44 Lokalitäten erstellt worden. Als "historisch" wurden alle Fotogeschäfte eingestuft, die vor Ende 2005 zu

---

<sup>41</sup> So hätte ich manchmal gerne nachgefragt, weshalb sich eine auf dem Foto porträtierte Person in einer bestimmten Aufmachung oder mit einer bestimmten Pose hatte fotografieren lassen.

existieren aufgehört hatten. Die Ergebnisse der Mappings von Fotostudios und Fotolabors sind in Kapitel 2.3 zusammengefasst.

Neben den Mappings ergab ein *sampling* bezüglich Fotografen, privaten Haushalten und ihren Fotosammlungen in der Stadt Bamenda vielfältige Einsichten. Dabei wurde einerseits darauf geachtet, dass die Stichproben auf einer grossen Variation der Auswahlmerkmale (beispielsweise Alter, Geschlecht, Zivilstand, Ethnie, Religion, sozialer Status [arm, mittelständisch, reich] etc.) beruhen (siehe unten). Andererseits wurde eine bewusste Auswahl von typischen Fällen bezüglich bestimmter Auswahlmerkmale vorgenommen. Es wurden also nicht zufällige Stichproben in Anwendung eines gewissen *maximum variation sampling* sowie eines *typical case sampling* erstellt. Dies diente dazu, einen guten Überblick über das Thema dieser Arbeit zu erhalten und die typischen kulturellen Verhältnisse zur Darstellung bringen zu können. Die erwähnten ursprünglich angedachten quantitativen Auswertungen der *samples* konnten mangels zeitlicher Ressourcen nicht durchgeführt werden. So wurde etwa darauf verzichtet, die dokumentierten Fotos quantitativ nach verschiedensten Blickpunkten auszuwerten, also verschiedenste Aspekte auf hunderten von Fotos zu zählen. Letzten Endes blieb es deshalb bei einer qualitativen Analyse der zahlreichen und vielfältig erworbenen Informationen. Absolute Zahlen - also dennoch gewisse quantitative Aspekte - werden manchmal gleichwohl genannt, um ein gewisses Gefühl für die in Bamenda vorherrschenden Verhältnisse zu vermitteln. Neben den erwähnten Stichproben wurden auch sonst bei vielen Gelegenheiten Informationen gesammelt. Durch das Sammeln vielfältiger Informationen ist hinsichtlich vieler Fragen in einem gewissen Ausmass eine inhaltlich-thematische Repräsentativität (Datensättigung) erreicht worden, denn mit der Zeit zeigten sich bei der Forschung immer weniger neue Aspekte. Einen inhaltlich-thematischen *bias* habe ich mit einem multi-perspektivischen Vorgehen so gut wie möglich zu vermeiden versucht.

Nicht wenige Ergebnisse der folgenden Kapitel beruhen – insbesondere aufgrund des “Herumstöberns“ während der *sampling*-Prozesse - auf gesucht vielfältigen ethnographischen Erfahrungen. Der Ertrag der Forschungsbemühungen schlug sich letztlich in achtundzwanzig Tagebüchern und –heften nieder, während das für diese Arbeit aufgebaute fotografische Forschungsarchiv etwa sechstausend Fotos umfasst.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Alle Tagebücher sind elektronisch gescannt worden. Zudem wurde eine Findemittel-Datei erstellt, mit welcher gesuchte Informationen in den Tagebüchern sowie die dazu gehörigen Fotos meist sehr rasch gefunden werden können. Ohne eine Findemittel-Datei wäre es sehr schwierig gewesen, diese Arbeit zu verfassen.

Abgesehen von den semi-strukturierten Interviews, die mit 56 Fotografen<sup>43</sup> geführt wurden, ergaben sich noch viele weitere tiefere Gespräche mit Fotografen in Bamenda und in Kamerun sowie diverse Beobachtungen bezüglich ihrer Geschäftstätigkeit.

Viele Dokumentationsfotos sind in Fotostudios, Haushalten, Behördenstellen und Geschäften etc. erstellt worden. Unter den sicherlich mehr als 100 von mir gesichteten Fotosammlungen habe ich in privaten Haushalten 41 ausgewählt und fotografisch vollständig dokumentiert. Diese 41 Fotosammlungen beinhalteten 2'016 Lichtbilder. Mit dem Begriff "Fotosammlungen" werden in dieser Arbeit einzelne lose Fotohaufen, Foto-Leporellos aus Kunststoff und Foto-Alben mit Papierseiten bezeichnet. Bei 14 von diesen 41 Fotosammlungen wurde jedes einzelne Foto ausführlich dokumentiert, was die darauf porträtierten Leute, ihre soziale Beziehungen sowie die Kontexte des Fotos bezüglich Aufnahmesituation, Distribution und Konsumtion betrifft. Die Stichprobe mit den 14 Fotosammlungen berücksichtigt insbesondere die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten<sup>44</sup> (arme, mittelständische und reiche Leute) und - soweit es für mein Verständnis und/oder für allfällige Illustrationszwecke nützlich erschien - die verschiedenen Altersgruppen (Teenager, Erwachsene in ihren Zwanzigern und Dreissigern sowie Menschen über 40 Jahre) sowie beide Geschlechter. Das *sample* mit 41 Fotosammlungen bezieht die soeben genannten Auswahlkriterien ebenfalls ein und beinhaltet zudem – ebenfalls soweit es für mein Verständnis und/oder für allfällige Illustrationszwecke nützlich erschien – ledige und verheiratete Leute (auch gemeinsame Fotosammlungen von Ehepaaren) sowie verwitwete Menschen, monogame wie auch polygame Familien und verschiedene Religionen, also Christen, Muslime sowie Leute, die (zugleich) der "autochthonen"<sup>45</sup> traditionellen Religion respektive dem Ahnenglauben verbunden sind. Ethnisch betrachtet sind die gebürtigen ("autochthonen") Grasländer (*graffis*) wie auch die später als die *graffis* ins Kameruner

---

<sup>43</sup> Unter diesen 56 Fotografen in Bamenda waren 16 Lichtbildner mit einer fotografischen Lehre, die fast alle noch ein Fotostudio hatten (abgesehen von einer Ausnahme Vollerhebung unter den damaligen Studiobesitzern dieser Kategorie, darunter eine Frau), sowie 29 Studiofotografen ohne Lehrabschluss und 11 *ambulants* (mobile Fotografen: siehe Glossar). Bei den Studiofotografen wurde bei der Auswahl vor allem auf eine gewisse Variation bezüglich der räumlichen Lage des Fotostudios (Hauptstrasse, Quartierstrasse, besondere Einrichtungen und Geschäfte in der Nähe) und der Grösse des Studios beziehungsweise der Anzahl der MitarbeiterInnen/Gehilfinnen geachtet. Aber auch die Auswahlkriterien wie Alter, Geschlecht, Ausbildung, Ethnie, Religion etc. kamen zum Zug. Bei den *ambulants*, die nicht leicht für Interviews zu gewinnen waren, konnte im *sample* gleichwohl eine gewisse Variation ihrer Merkmale erreicht werden, so etwa bezüglich der städtischen Räume ihrer Geschäftstätigkeit sowie vereinzelt bezüglich ihrem Alter, Geschlecht.

<sup>44</sup> Der sozialwissenschaftliche Begriff "Schicht" bezeichnet soziale Ungleichheit. Ein vertikales Ungleichheitsgefüge einer Gesellschaft lässt sich in mehreren Dimensionen unterscheiden, und zwar beispielsweise bezüglich Berufshierarchie, erzieltm Einkommen und Vermögen, Ausbildung und Machtstellung etc. (Hradil 1997:586-589).

<sup>45</sup> "Autochthon" soll hier in Anführungszeichen geschrieben sein, weil angesichts historischen Wandels, angesichts von Migrationen und Kulturkontakten das "Autochthone" selbstverständlich nur sehr relativ und beschränkt existiert.

Grasland zugewanderten und gewöhnlich dem Islam angehörenden Hausa und Fulbe berücksichtigt worden.

Die Dokumentationen und Gespräche in Haushalten erforderten meist mehrere Besuche, waren sehr lehrreich, zeitlich aber auch enorm aufwändig. Insgesamt habe ich nur schon in der Stadt Bamenda und ihrem Umkreis mindestens 25 Haushalte, von arm bis reich, immer mal wieder besucht – von den einmaligen Besuchen privater Haushalte sowie den teils mehrmals besuchten Geschäften, Büros und Korporationen wie Palästen, staatlichen Behördenstellen und Nichtregierungsorganisationen nicht zu sprechen. Mindestens 30 private Stuben mit oder ohne vergrößerte Lichtbilder sind fotografisch dokumentiert worden. Dabei habe ich – vorsichtig geschätzt – mindestens das Dreifache, also sicher 90 Stuben während den Forschungsaufenthalten gesehen und auch diese – sofern neue oder wichtige Aspekte zu beobachten waren – dokumentiert. Hier und da habe ich in weitere private Räume der Haushalte wie die Schlafzimmer und die Küchen Einblicke erhalten, die in Bamenda nicht jedem Besucher oder jeder Besucherin möglich sein dürften.

Insgesamt ergab sich mit den Mappings und dem *sampling*, mit der teilnehmenden Beobachtung und der Analyse von Gesprächen eine Vorgehensweise, die methodisch annäherungsweise dem heute sogenannten *Emic Evaluation Approach* entspricht. Der *Emic Evaluation Approach* setzt methodisch Mapping, Diskursanalyse sowie Praxisanalyse komplementär ein. Dabei ist mit diesen Stichworten vor allem gemeint: ein Mapping der AkteurInnen, eine Analyse des Sprachlichen sowie die Untersuchung der Praxis anhand des Aktions- und Objektzentrierten (Förster 2011:3-12).

Dass das Vorgehen dieser Arbeit grundsätzlich ein multi-perspektivisches ist, dürfte anhand der obigen Zeilen sowie anhand des heuristischen Dreiecks (Abb. 1) bereits klar geworden sein. Die Multiperspektivität wird in dieser Arbeit angewandt, weil die Beleuchtung des Themas "Fotografie in Bamenda" aus verschiedenen Blickwinkeln eine Vielzahl von Einsichten bringen wird. Jedes Kapitel und jedes Unterkapitel dieser Arbeit stellt für sich eine Perspektive auf die in Bamenda produzierte Fotografie dar. Die Synthese der sich daraus ergebenden Einsichten wird schliesslich in umfassender Weise zur oben erwähnten Entwicklung von Transformationstypen des Visuellen führen (siehe Kapitel 7; siehe oben Kapitel 1.3.). Gewisse Redundanzen werden aufgrund der bereits angesprochenen Verflechtungen zwischen den Kapiteln unvermeidbar sein. Auch werden manche Beispiele wiederholt herangezogen werden. Die Gründe hierfür liegen darin, dass ein Fallbeispiel angesichts des hiesigen multiperspektivischen Vorgehens aus verschiedenen Blickpunkten betrachtet werden kann und illustrative Beispiele trotz langen Forschungsaufenthalten in

Kamerun nur beschränkt zur Verfügung stehen. Wiederholungen werden in dieser Arbeit wie erwähnt mit entsprechenden Kapitelverweisen gekennzeichnet. Kapitelverweise werden jedoch auch dazu dienen, auf Zusatzinformationen an anderer Stelle bezüglich eines genannten Aspekts aufmerksam zu machen.

### **1.5. Der Forschungsraum: Kamerun, das Kameruner Grasland, die Region Nordwest und die Stadt Bamenda**

Kamerun wird aufgrund seiner landschaftlichen und kulturellen Vielfalt gerne als “*l’Afrique en miniature*“ bezeichnet (Fuchs 2001:7). Das Land erstreckt sich vom achten bis zum sechzehnten Längengrad Ost sowie vom zweiten zum dreizehnten Grad nördlicher Breite, hat Zugang zum Golf von Guinea und grenzt an Äquatorialguinea, an Gabun, an die Zentralafrikanische Republik, an die Republik Kongo (Kongo-Brazaville), an den Tschad und an Nigeria.

Kamerun, das sich sozusagen als lang gezogenes, spitzes Dreieck auf der Landkarte zeigt (Abb. 2), liegt in mehreren Klimazonen: Vom tropischen Regenwald im Süden bis zur Steppe und Wüste im Norden. Mit etwas mehr als 475'000 km<sup>2</sup> ist es auch fast anderthalb mal so gross wie Deutschland oder beinahe zwölfmal grösser als die Schweiz (vgl. Fuchs 2001:96).

Nach der letzten Volkszählung im November 2005 soll die Bevölkerung Kameruns aufgerundet 17,5 Millionen Menschen umfasst haben (Institut National de la Statistique du Cameroun 2010:1). Die Bevölkerung besteht aus mehr als zweihundert Volksgruppen beziehungsweise Ethnien (vgl. Fuchs 2001:168,186).

Die Verwaltungssprachen sind Englisch und Französisch. Als Verkehrssprachen finden sich Pidgin-Englisch, Fulfulde im Norden und *franglais*, eine neuere Pidgin-Form, die vor allem Französisch mit Pidgin-Englisch vermischt (vgl. Fuchs 2001:454-457). Die offizielle Republik Kamerun gliedert sich heute verwaltungsmässig in zehn sogenannte “Regionen“ (französisch: *région*/englisch: *region*), welche noch bis 2008 “Provinzen“ (französisch/englisch: *province*) genannt wurden. Die staatliche Verwaltung ist zentralistisch (vgl. Fuchs 2001:156). Politische Hauptstadt und zweitgrösste Stadt des Landes ist Yaoundé, wirtschaftliche Kapitale ist hingegen die grösste kamerunische Stadt Douala, die an der Küste gelegen mit ihrem grossen Hafen für den Import wie den Export eine wichtige Stellung nicht nur für Kamerun, sondern auch für die an Kamerun angrenzenden Binnenländer einnimmt. Leistungsstarke Industrie gibt es praktisch nur in den Städten Douala, Yaoundé und Edea. Der Grossteil der ländlichen Bevölkerung lebt von der Agrarwirtschaft, während sich die



städtischen EinwohnerInnen vor allem mit Dienstleistungen und Handwerk durchzuschlagen versuchen (Fuchs 2001:157-168).

Von 1884 bis zum Ersten Weltkrieg war Kamerun eine deutsche Kolonie. Eine erste deutsche Station im Kameruner Grasland gründete der deutsche Expeditionsleiter Eugen Zintgraff um 1889 in Bali-Nyonga, etwa zwanzig Kilometer südwestlich von der heutigen Stadt Bamenda entfernt. Während des Ersten Weltkriegs durch französische und britische Truppen erobert, erhielten Frankreich und England das ehemals deutsche Kamerun als Völkerbundsmandat. Frankreich bekam den Grossteil Kameruns. England erhielt zwei kleinere, auf dem Gebiet der ehemaligen deutschen Kolonie nicht unmittelbar aneinander grenzende Stücke, *Northern and Southern Cameroons* genannt. Die beiden Teile wurden auf britischer Seite zusammen mit der angrenzenden britischen Grosskolonie Nigeria verwaltet. Nach dem Zweiten Weltkrieg blieb Kamerun - nun als Verwaltungsmandat der Vereinten Nationen - in den Händen Frankreichs und Englands (vgl. Fuchs 2001:134-144).

Am 1. Januar 1960 wurde der französisch verwaltete Teil Kameruns als Ostkamerun unabhängig. Und am 1. Oktober 1961 bekam auch der heutige englischsprachige und britische Teil Kameruns die Unabhängigkeit. Dies nach einer Volksabstimmung, bei welcher der nördliche Teil des britischen Kameruns (*Northern Cameroons*) für den Anschluss an Nigeria stimmte, während der südliche Teil des britischen Kameruns (*Southern Cameroons*) die Zusammenführung mit dem frankophonen Ostkamerun befürwortete. Als eigener Staat Westkamerun mit Englisch als Amtssprache bildete nun das ehemalige *Southern Cameroons* mit Ostkamerun einen föderalen Bundestaat. 1972 vereinigten sich die beiden Bundesstaaten zur Republik Kamerun (Fuchs 2001:148-149).

Kamerun ist politisch relativ stabil. Nur 1984 gab es einen Putschversuch gegen den noch heute amtierenden Präsident Paul Biya, der 1982 die Macht von seinem damals seit der Unabhängigkeitszeit regierenden Vorgänger Ahmadou Ahidjo übernommen hatte. Anfang der 1990er Jahre gab es besonders in Bamenda Aufstände und Streiks gegen das Zentralregime in Yaoundé. Die anglophone Minderheit im ehemaligen *Southern Cameroons*, also in den heutigen administrativen Regionen Nordwest und Südwest, fühlt sich seit der Vereinigung 1972 zur Republik durch die französischsprachige Mehrheit unterdrückt (Fuchs 2001:145-156). Im Februar 2008 gab es im Zug der globalen Preiserhöhungen für Benzin und Nahrungsmittel ebenfalls Streiks und Aufstände in verschiedenen Städten Kameruns.

Die Stadt Bamenda, wo ich hauptsächlich die Forschungen für diese Arbeit durchführte, ist wie bereits erwähnt die Hauptstadt der heutigen anglophonen Region Nordwest, welche der früheren Provinz Nordwest entspricht und an Nigeria grenzt (Abb. 3). Die Region Nordwest

und die französischsprachige Region West, früher Westprovinz genannt, sind zusammen mehr oder weniger deckungsgleich mit dem Kameruner Grasland, einem Hochland mit Savannen (Abb. 3 und 4). Abb. 4 zeigt das Kameruner Grasland mit einigen Ortschaften, die in dieser Arbeit erwähnt werden.

Kulturell gesehen bildet das Kameruner Grasland mit seinen fast überall ähnlich ausgebildeten traditionellen Strukturen eine Einheit. Diese zeigen sich in territorial und hierarchisch organisierten *fondoms* (Fürstentümer) mit einem Fürsten (*fon*) an der Spitze, einem traditionell-religiösen wie auch weltlichen Oberhaupt. Gleichwohl kann es zwischen den *fondoms* kulturell gewisse Unterschiede geben. So können sich Regeln und die Ausführung von Riten stärker oder auch schwächer unterscheiden, wie ich selbst verschiedentlich beobachten konnte. Die Gesellschaften des Kameruner Graslandes waren/sind aus traditioneller Sicht vorwiegend männlich dominiert und eher patriarchisch organisiert, wenngleich auch Frauen hohe traditionelle Stellungen innehaben konnten/können. Im modernen urbanen Leben emanzipieren sich die Frauen immer mehr und in "modernen" Berufen (Büro, Spital etc.) spielt die traditionelle Hierarchie zwischen Mann und Frau oft weniger eine Rolle. Linguistisch ist das Kameruner Grasland mit seinen vielen Sprachen und Dialekten eines der zersplittersten Gebiete der Welt, so dass nicht selten selbst zwischen den Angehörigen benachbarter Dörfer zur Verständigung auf Pidgin-Englisch gewechselt werden muss (vgl. Koloss/Homberger 2008:13). In interessierten Kreisen ist das Kameruner Grasland vor allem durch seine eindruckliche Kunst<sup>46</sup>, ursprünglich häufig eine Hof- und Palastkunst, bekannt geworden (Koloss/Homberger 2008:16; vgl. Geary 1983).

Die grossen ethnischen Hauptgruppen des Kameruner Graslandes sind die Bamileke (französisch: *bamiléké*) sowie die Bamum (französisch: *bamoun*; englisch: *bamum*) in der heutigen Region West sowie die sogenannten Bamenda-Tikar in der Region Nordwest (Abb. 3 und 4). Die Bamum bilden im Osten das grösste traditionelle Reich des Graslandes, das zugleich ein Sultanat ist. Es stellt den südlichsten Vorposten des Islams in West-beziehungsweise Zentralafrika dar. Die Bamileke im Süden und Westen des Graslandes bestehen aus einer Vielzahl von *fondoms*. Ursprünglich traf der Begriff "Bamileke" vermutlich nicht auf eine Bevölkerungsgruppe zu. Doch die Bamileke (*bamiléké*) bezeichnen sich heute stolz gegen aussen selbst so. Das Wort "Bamileke" geht wahrscheinlich zurück auf die deutsche koloniale Verwaltung und war anfangs wohl ein Beiname für die Leute rund um den Ort Dschang. Dort war einer der ersten militärischen Posten der deutschen

---

<sup>46</sup> Till Förster hat in seinen Arbeiten schon mehrfach darauf hingewiesen, dass in Europa der Kunstbegriff angesichts dessen, was traditionelle afrikanischen Kunst genannt wird, häufig eurozentristische Aspekte aufwies beziehungsweise aufweist (zum Beispiel Förster 1988:8-38).

Kolonialverwaltung sowie eine frühe Missionsstation. Später wurde der Begriff *Bamileke/bamiléké* vermutlich auf die ganze Bevölkerung des dortigen Hochlandes übertragen (Hirsch 1987:28-30). Während die *Bamileke* und die *Bamum* nach dem Ersten Weltkrieg der französischen Mandatszone zugehörten und deshalb heute Teil des frankophonen Kameruns sind, befand sich der nordwestliche Teil des Kameruner Graslands, die heutige Region Nordwest, unter britischer Verwaltung. Aus dieser Zeit ergab sich die heutige anglophone Identität in den heutigen Regionen Nordwest und Südwest, die zusammen mit dem Territorium des ehemaligen britischen *Southern Cameroons* identisch sind. Die Region Südwest gehört jedoch nicht zum Kameruner Grasland (Abb. 4).

In der heute anglophonen Region Nordwest, dem hauptsächlichen Untersuchungsgebiet dieser Arbeit neben der Stadt Bamenda, finden sich zahlreiche Ethnien und *fondoms*, die unter dem ethnischen Begriff "Bamenda-Tikar" zusammengefasst wurden und werden. Dass die *fondoms*, die sich zu den Bamenda-Tikar zählen, von den Tikar, einer relativ kleinen Ethnie etwas östlich des Kameruner Graslandes, abstammen, ist von den linguistischen und anderen Indizien her unwahrscheinlich. Der legendenhafte Abstammungsbegriff "Bamenda-Tikar" dürfte aus verschiedenen Gründen während der Kolonialzeit aufgekommen sein (Fowler/Zeitlyn 1996:6-16).

Die Stadt Bamenda befindet sich auf dem Gebiet der beiden *fondoms* Mankon und Nkwen. Abb. 5 zeigt eine Karte der Stadt. Die Stadt Bamenda ist insbesondere entlang ihrer Ostseite von hohen Hügelzügen mit Wasserfällen umgeben. Auf einem dieser Hügelzüge befindet sich auch die sogenannte *Up Station* (Abb. 6). Bei der *Up Station* befindet sich das ehemalige deutsche Fort (Abb. 6), heute ein Sitz der staatlichen Verwaltung. Ab 1901 oder 1902 hatten die Deutschen hier einen Militärposten und fingen wahrscheinlich 1904 an, permanente Strukturen aufzubauen (Awambeng 1991:4; Chilver/Kaberry 1960:7).<sup>47</sup> Nicht weit vom Fort entfernt liegt das Residenzhaus des Gouverneurs aus kolonialer Zeit, das einen schönen Ausblick auf die unten liegende Stadt bietet (Abb. 6). In der Umgebung des Residenzhauses finden sich weitere Gebäude der staatlichen Administration und von hier ausgehend nördlich und östlich die sogenannte *Governmental Residential Area* (Abb. 6), das Wohnviertel, wo unter anderen Regierungsbeamte und ihre Familien wohnen. Die *Governmental Residential Area* beherbergt einige schöne Häuser und Villen mit grünen Gärten als Umschwung. Zum

---

<sup>47</sup> Leider zitiert Christopher M. Awambeng zu den Daten 1902 und 1904 keine genaueren Quellenangaben. Er erwähnt aber eine Arbeit von Bejeng P. Soh (1983), welche speziell die Gründung Bamendas behandelt und zu welcher ich keinen Zugang besitze (Awambeng 1991:4). Ebenso erwähnt er, dass Elizabeth M. Chilver und Phyllis Mary Kaberry als Gründungsjahr 1901 für den Militärposten nennen (Chilver/Kaberry 1960:7). Christopher M. Awambeng entscheidet sich jedoch ohne nähere Angaben von Gründen für das Jahr 1902 (Awambeng 1991:4).

Schutz vor Einbrechern sind die grösseren Anwesen meist mit einer hohen Mauer umgeben. Neben der *Governmental Residential Area* ist auch noch das Stadtquartier *Madagaskar* zu nennen, welches unten in der Ebene und im eigentlichen urbanen Stadtgebiet liegt. Es ist ein Viertel, wo sich relativ zahlreiche Villen der reichen Eliten (Bourgeoisie) befinden (Abb. 6).<sup>48</sup> Als ein eher armes Viertel gilt unter Bamendas StadtbewohnerInnen *Old Town* (Abb. 6), obwohl es auch dort hier und da besser gestellte Haushalte hat. Oft sind die verschiedenen Stadtquartiere Bamendas heute einigermaßen durchmischt, was die verschiedenen Ethnien, sozialen Schichten, arme und reiche Haushalte angeht. Das Stadtviertel *Old Town* ist ganz seinem Namen entsprechend die Altstadt Bamendas. Hier liegen - einmal abgesehen von der *Up Station* mit dem erwähnten deutschen Militärposten - die kolonialzeitlichen Ursprünge dieser Stadt (Awambeng 1991:4-5).

Der Vergleich der Abbildungen 7 und 8 macht die enorme städtische Entwicklung von Bamenda über die letzten Jahrzehnte hinweg sichtbar. Abb. 7 zeigt eine von der *Up Station* aufgenommene Fotografie, welche den Ort Bamenda höchstwahrscheinlich um das Jahr 1950 zeigt.<sup>49</sup> Wie man leicht erkennen kann, war der Ort damals noch vor allem eine relativ kleine Ansammlung von Häusern mit Grasdächern. Die Häuser bestanden womöglich noch häufiger in der alten traditionellen Bauweise, wie es in der Region typisch war (vgl. Warnier 1985:26,28). Auf Abb. 8 erscheint das heutige Bamenda - ebenfalls unweit von der *Up Station* aufgenommen. Wenngleich Blickrichtung und Aufnahmestandort dieser beiden Fotos (Abb. 7; Abb. 8) nicht identisch sind, so wird doch die enorme städtische Entwicklung und räumliche Ausdehnung während bloss fünfeinhalb Jahrzehnten mehr als deutlich. Dieser bildliche Eindruck lässt sich auch anhand des städtischen Bevölkerungswachstums illustrieren: Nach einer Einschätzung der britischen Kolonialbehörden betrug die Gesamtzahl der urbanen Bevölkerung Bamendas im Jahr 1951 3'207 EinwohnerInnen, wovon allein 1'060 Menschen bei der *Up Station*, Bamenda, gelebt haben.<sup>50</sup> Gemäss der Volkszählung vom

---

<sup>48</sup> Eine gewisse Konzentration von reichen Villen findet sich unter anderem auch noch am nordöstlichen Stadtrand am Hügelzug nördlich der *Governmental Residential Area* auf dem Gebiet des *fondom* Nkwen sowie ausserhalb der Stadt Bamenda im grösseren Umkreis des Botanischen Gartens *Saboga* im *fondom* Bafut.

<sup>49</sup> Das Foto selbst ist undatiert. Doch stammt es aus einem Bericht der britischen Mandatsmacht über die *Northern und Southern Cameroons* zu Handen der Vereinten Nationen. Darin werden praktisch alle Entwicklungshilfen und Errungenschaften unter der Herrschaft der britischen Mandatsmacht aufgezählt. Es wäre von daher inkonsequent, wenn nicht auch ein relativ aktuelles Foto von Bamenda für den Bericht verwendet worden wäre, um den Entwicklungsstand des Ortes Bamenda zu zeigen (National Archives, Buea: Signatur AB 84: Colonial Office (Hg.): *Cameroons Under United Kingdom Trusteeship. Report for the Year 1953*. London: Her Majesty's Stationary Office 1954: 68). Das Foto scheint die Erzählungen älterer Leute in Bamenda zu bestätigen, dass die britische Kolonialmacht in ihrem kamerunischen Mandatsgebiet keine grossen Entwicklungsbemühungen unternahm.

<sup>50</sup> North-West Regional Archives, Bamenda: Dossier NW/Q1/1949/1: Water and Light Supply: Bamenda Station, Schreiben vom 4. Juni 1951. Allerdings scheinen die britischen Zählungen nicht unbedingt verlässlich zu sein (Awambeng 1991:22).

November 2005 ergab sich dagegen für die Bevölkerung Bamendas die - zumindest im ganz Groben - wohl zutreffende Zahl von 269'530 EinwohnerInnen (Institut National de la Statistique du Cameroun 2010:21)!

Der Ursprung der heutigen Stadt Bamenda unterhalb der *Up Station* geht wohl auf ein "*bush camp*" von Hausa-Leuten zurück. Letztere begannen - gemäss dem Rapport eines britischen Distriktoffiziers vom Februar 1916 - auf dem Gebiet der heutigen *Old Town* ihre Lager aufzuschlagen (Awambeng 1991:4-5).<sup>51</sup> In *Old Town* leben heute besonders Muslime, ethnisch betrachtet oft Hausa und Fulbe.<sup>52</sup> Die überaus grosse Mehrheit der heutigen StadteinwohnerInnen machen jedoch Angehörige von den Ethnien des Graslandes (*graffis*) aus, die – abgesehen von ein paar in Bamenda lebenden muslimischen *graffis* wie etwa den Bamum – Christen sind.

Insbesondere ältere, aber auch jüngere Leute besitzen immer noch eine starke Verbindung zu ihrer Grossfamilie auf dem Land, zu ihrem Dorf und zu ihrem *fondom*. Bei jüngeren in der Stadt aufgewachsenen Personen kommt es jedoch häufig vor, dass sie die Muttersprachen ihrer Eltern und ihrer ländlichen Herkunftsorte nicht mehr beherrschen. Stattdessen sprechen sie Pidgin-Englisch, *franglais* und die Schul- und Amtssprachen Kameruns, also Englisch und Französisch. Schon daran wird ersichtlich, dass durch das Aufwachsen in der Stadt der Bezug zur ländlichen Lebenswelt und zur eigenen Grossfamilie tendenziell abnimmt. In wenigen Fällen erkennt man an den Namen älterer Stadtviertel Bamendas noch die hauptsächliche und ursprünglich ländliche Herkunft früherer oder auch noch heutiger EinwohnerInnen. Die Leute des *Bum Quarter*<sup>53</sup> kamen beispielsweise aus dem *fondom* Bum und die Namen *Bali Quarter* und *Meta Quarter* verweisen auf gewisse Anfänge dieser Viertel durch Siedler aus dem *fondom* von Bali(-Nyonga) sowie aus den *fondoms* der Ethnie der Meta.

Eine markante und breite Hauptachse in der Stadt bietet die sogenannte *Commercial Avenue*, die sich vom *City Chemist Roundabout* bis zur *T-Junction* erstreckt (Abb. 6). Die *Commercial Avenue* stellt mit ihren Läden, Dienstleistungsbetrieben, Versicherungen, Banken, Büros von Nichtregierungsorganisationen, Internetcafés, Tankstellen und manchen "luxuriöseren" Restaurants das in der Region grösste Tor zur weiten Welt und zur sogenannten und viel bewunderten *civilization* (Zivilisation) dar. Entlang dieser breiten Strasse befindet sich auch

---

<sup>51</sup> Christopher M. Awambeng erwähnt ohne nähere Angaben zu Literatur- oder Archivquellen, dass das Lager der Hausa sich noch zweimal verschob, bis es an den Platz namens *Nta'mbag* kam, welcher den frühen originären Stadtkern gebildet hat (Awambeng 1991:4-5).

<sup>52</sup> Die Fulbe werden in Kamerun auch Mbororo genannt.

<sup>53</sup> Ein Unterchef (*sub-chief*) aus dem *fondom* Bum zog - so erzählte mir Fred, ein Einwohner dieses Quartiers - mit seinen zwölf Familien hierher, nachdem er in seiner Heimat durch die Zahl seiner Frauen mit dem *fon* von Bum zu konkurrieren begann und so dessen Macht in Frage stellte (gemäss Gespräch mit Fred am 29.9.06 in Bamenda).

der sogenannte *Grand Stand* (Abb. 6), wo pompöse offizielle Paraden und Empfänge stattfinden. Auch der lokale Hauptmarkt (*Main Market*) von Mankon (Abb. 6) findet sich entlang dieser Strasse und nicht weit davon ist das einzige (Sport-)Stadion Bamendas. In der Nähe zur *Commercial Avenue* liegt die *Congress Hall*. Die *Congress Hall* ist ein beliebtes und sehr grosses Aula-Gebäude für allerlei behördlich oder privat organisierte Veranstaltungen – so etwa für aufwändige und luxuriöse Hochzeitsfeiern, für kulturelle Veranstaltungen oder schulische Diplomfeiern etc. Westlich eines Teils der *Commercial Avenue* schliesst ein rechtwinkliges Strassenblocksystem an (Abb. 6), das wie die *Commercial Avenue* auf die städtische Planung unter britischer Mandatsverwaltung zurückgeht.<sup>54</sup> Heute befinden sich hier vor allem Gewerbebetriebe wie zum Beispiel Autoreparatur-Werkstätten. Es ist dies zurzeit der einzige gleich mehrere Strassen umfassende urbane Raum in Bamenda, wo sich fast nur Gewerbe - also kaum Wohnungen - finden.

Seit Kurzem besitzt die Stadt Bamenda eine staatliche Universität, die *University of Bamenda*. Allerdings liegt sie ziemlich weit ausserhalb und nördlich der Stadt Bamenda. Sie hat 2012 ihren Betrieb aufgenommen.

Neben den Aufenthalten in Bamenda habe ich wie erwähnt (Kapitel 1.4.4.) auch noch kurze Forschungen in anderen kamerunischen Städten wie Yaoundé, Douala, Buea, Limbé, Foumban, Bafoussam, Kumbo, Nkambé oder in der nigerianischen Stadt Gembu durchgeführt (siehe Abb. 2 und Abb. 4). Zusätzlich fliessen in diese Arbeit auch einige Ergebnisse aus verschiedenen Gegenden der Region Nordwest ein - so beispielsweise aus den *fondoms* Tabenken, Bafut, Bali-Nyonga, Mankon, Kom, Bambui und Bamessing, Nkor und Oku, um nur einige zu nennen. Diese Resultate reflektieren dann meist ländlich oder traditionell-höfisch (Paläste) geprägte Kontexte der Fotografie. Daten aus ländlichen Regionen wurden wie angesprochen auch gesammelt, um allfällige Stadt-Land-Unterschiede zu erkennen und so die Fotografie noch besser zu verstehen (Kapitel 1.4.4.).

## Teil II: Ethnographie

### 2. Die Produktion von Fotografien

Die folgenden Kapitel vermitteln grundlegende Informationen über die Produktion von Fotografien in Bamenda, wobei gelegentlich mit Literaturhinweisen auf Similaritäten oder Unterschiede mit übrigen west-, zentral- und ostafrikanischen Gegenden aufmerksam

---

<sup>54</sup> Gemäss Gespräch mit dem Zeitzeugen Pa Wilhelm am 7.1.08 in Bamenda.

gemacht wird. Nach einer kurzen Einführung zur Geschichte des Mediums Fotografie im sub-saharischen Raum (Kapitel 2.1.1.) wird der Text insbesondere auf das frühere und heutige produktionszentrierte *media engagement* der AkteurInnen (Fotografen und KundInnen) in Bamenda eingehen (Kapitel 2.1.2. bis 2.8.). Somit können diese Kapitel über die Produktion der Fotografie als eine Teilbeantwortung der ersten Hauptforschungsfrage nach dem *media engagement* der AkteurInnen betrachtet werden (Kapitel 1.3.). Die Darstellung des produktionszentrierten *media engagement* führt unter anderem zu einer kurzen Darstellung der Interaktionen zwischen Fotografen und Kundschaft (Kapitel 2.4.). Danach folgt in den Kapiteln 2.6, 2.7 und 2.8 eine Erörterung der in Bamenda produzierten und konsumierten objektzentrierten fotografischen Genres. Die dortige Darstellung des emischen Sinns und der emischen Bedeutungen dieser fotografischen Genres kann gleichsam als eine Erörterung des produktions- wie des konsumzentrierten *media engagement* betrachtet werden. Behandelt werden die typischen Fotos (*pictures*) sowie die dazu gehörenden typischen Wahrnehmungen (*mentale images*).

## **2.1. Geschichtlicher Abriss über das Fotogewerbe im sub-saharischen Raum, in Kamerun und in Bamenda**

### **2.1.1. Allgemeine Geschichte des Fotogewerbes im sub-saharischen Raum**

Dieses Kapitel möchte eine Übersicht über die Geschichte des afrikanischen Fotografenmetiers bieten, um ein gewisses Hintergrundwissen zu liefern. Überblicke und grundlegende Bemerkungen zur allgemeinen Geschichte der Fotografie im sub-saharischen Afrika finden sich unter anderem gut zusammengestellt bei Behrend/Wendl (1998), Werner/Nimis (1998), Christraud Geary (2002), Erin Haney (2004b, 2010a) oder Jürg Schneider (2010, 2011).

Als Erstes soll auf die Anfänge der kommerziell betriebenen Fotografie in West- und Zentralafrika eingegangen werden. Dass in West- und Zentralafrika Afrikaner Afrikaner fotografieren, ist eine sehr alte Praxis, die nach heutiger Forschung spätestens ab den 1860er/1870er Jahren begann (Schneider 2010:135-136, 2011:118). Dabei musste das Medium Fotografie im sub-saharischen Afrika nie um Akzeptanz und Anerkennung gegenüber einer etablierten zweidimensionalen Malerei kämpfen, wie das in Europa in kunstinteressierten Kreisen im 19. Jahrhundert der Fall war (vgl. Kemp 2006:13-24). Im sub-saharischen Raum präsentierte sich die Situation anders als in Europa: In den meisten Teilen Afrikas begannen Afrikaner mit der Produktion von Porträtfotografien früher als mit der

zweidimensionalen Porträtmalerei (Vogel 1991c:186; Behrend/Wendl 1998:11; Förster 2005b:6).

Vieles ist über die ersten afrikanischen Fotografen noch unbekannt (Schneider 2010:135-136, 2011:118, 2013:40). Die Einführung und die Aneignung der fotografischen Technik geschahen im sub-saharischen Raum von den Küsten her ins Landesinnere. Auch für die ästhetischen Konventionen der Fotografie scheint diese Aneignung zuzutreffen - sei es nun, dass die Fotografen ins Hinterland kamen und sie dort verbreiteten oder dass die potentielle Kundschaft auf Reisen vom Hinterland in die Küstenstädte mit dem Medium Fotografie bereits in Kontakt gekommen war (Behrend/Wendl 1998:8; Haney 2010a:13,57; Geary 2002:103, 2004:145-146). Die frühen europäischen und afrikanischen Fotografen haben sich zudem nicht selten auch entlang der grösseren Küstenstädte und insbesondere auf dem Seeweg verschoben (Behrend/Wendl 1998:14-15; Schneider 2011).

Die ursprünglich aus Europa kommende Idee, Porträtfotos in Fotoateliers/Fotostudios zu inszenieren, wurde in Afrika sehr rasch übernommen (Globalisierung). Allgemein ist hinsichtlich der Ästhetik der afrikanischen Fotografie festzustellen, dass damalige europäische Usancen mit damaligen afrikanischen Konventionen (Kleidung etc.) kombiniert wurden und sich so Neues ergab, das manchmal bis heute "fortbesteht" - allerdings oft wieder verändert und abgewandelt (Geary 2004; Haney 2010a:58; Schneider 2011; vgl. Haney 2010b:119,133).

In den grossen Hafenstädten von Freetown in Sierra Leone bis Luanda in Angola ergab sich schon früh eine kosmopolitische Mischung, wo die Fotografie, darunter besonders das fotografische Porträt, auf Akzeptanz und Aufnahme stossen konnte (Geary 2002:103). Hier konnten die Fotografen, ihre Fotos sowie andere mediale Bilder aus Europa und anderswoher die politischen und kulturellen Grenzen relativ leicht überwinden (Haney 2010a:59, 2010b:126; Schneider 2010, 2011, 2013). Die Kundschaft der Fotografen bestand aus der jeweiligen lokalen und reichen Elite von Europäern und Afrikanern. Aber auch Reisende, Forscher, christliche Missionen oder koloniale Administrationen benötigten Fotos. Die Fotografen erstellten vor allem Porträt-, aber auch Landschafts- und Architekturfotos (Haney 2010a:24,29,34; Schneider 2010:140). Die ersten afrikanischen Fotografen sind bislang in Westafrika beispielsweise in Liberia, Ghana, Gambia, Douala, Sierra Leone und auf Fernando Po nachweisbar (Behrend/Wendl 1998:14; Geary 2002:103; Haney 2004b:93-139; Schneider 2010:136, 2011:60-150). Im Folgenden sollen einige aus der Literatur bekannte Fotografen kurz vorgestellt werden.



Der vielleicht erste Daguerrotypist in Westafrika mit entfernt afrikanischen Wurzeln war der in den USA geborene Augustus Washington (1820/21-1875). Er war der freie Sohn einer südasiatischen Mutter und eines afro-amerikanischen Vaters. Um ein besseres Leben zu finden, zog er mit seiner Familie und seinem Foto-Geschäft 1853 nach Liberia (Shumard 1999:2,8; zitiert nach Geary 2002:103,122; Schneider 2011:120-122). Er arbeitete bis Ende der 1850er Jahre als Fotograf. Unter anderem war er auch in Sierra Leone, Gambia und im Senegal tätig (Shumard 1999:11,14, zitiert nach Schneider 2011:120-121).

Ein anderer früher Fotograf war Gerhardt Ludwig Lutterodt, der europäische Vorfahren hatte (Haney 2004b:114) und sich als Reisefotograf betätigte. An Bord europäischer Dampfschiffe pendelte er zwischen Freetown und dem kamerunischen Douala hin und her und legte in den Küstenstädten jeweils einen Halt ein (Behrend/Wendl 1998:14-15). Lutterodt begründete eine grössere Familiendynastie von Fotografen, die über sieben Jahrzehnte hinweg afrikanische und auch westliche Kundschaft bediente (Wendl 1998b:105; Geary 2002:103,122; Haney 2004b:113, 2010a:28-30).

Weitere frühe afrikanische Fotografen waren John Parkes Decker und Francis W. Joaque. Deckers Spuren legen nahe, dass er mindestens ab 1869 als Fotograf aktiv war und in Ghana, in Freetown und vielleicht auch in St. Louis (Senegal) operierte. Ob er je ein festes Fotostudio besass, bleibt unklar (Schneider 2011:123-124, 2010:136, 2013:41; Haney 2004b:120; vgl. Haney 2010a:27; vgl. Viditz-Ward 1987:513). Der in Freetown geborene Francis W. Joaque ging um etwa 1870 nach Fernando Po (damals spanisches Hoheitsgebiet). Später lebte er offenbar in Libreville, wo er vermutlich in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre ein Fotostudio gründete. Nach seiner Rückkehr um circa 1890 nach Freetown arbeitete er wahrscheinlich nicht mehr als Fotograf. Nach 1893 verliert sich die Spur von Francis W. Joaque (Schneider 2010:140, 2011:222-310, 2013:44-50; Haney 2010a:27).

Ebenso sind als frühe afrikanische Fotografen an den Küsten Westafrikas ein Shadrack St John (Schneider 2010:136, 2013:40-41) und ein Fred Grant bekannt (Haney 2004b:120). Von Shadrack St John sind ein paar Porträts aus Sierra Leone vorhanden (Schneider 2010:136, 2013:40-41). Fred Grant wiederum deckte als Fotograf aus Accra offenbar vor allem den Markt entlang der Küste des heutigen Ghana ab (Haney 2004b:120).

Ein weiterer Fotograf an der Goldküste (heute Ghana) war N. Walwin Holm, geboren um 1865. Holm hatte seit 1882/1883 ein Fotostudio in Accra (Geary 1998:172; Behrend/Wendl 1998:14-15). Um 1896 zog er nach Lagos, Nigeria, und eröffnete dort ein Studio. Sein Sohn wurde ebenfalls Fotograf (Geary 1998:172).

Ein anderer Fotograf, der ebenfalls in Lagos tätig und auch dort geboren war, ist George S.A. da Costa. Sein portugiesischer Name lässt erkennen, dass auch er einen kosmopolitischen Hintergrund hatte. Um 1895 wurde er Berufsfotograf (Geary 2002:103).

In den 1880er Jahren soll es in Freetown, Sierra Leone, eine ganze Reihe von Fotografen gehabt haben - darunter Europäer wie Afrikaner, die dort ihre eigenen Lehrlinge ausbildeten (Werner/Nimis 1998:17). Unter ihnen waren die Gebrüder Lisk-Carew, welche als Kreolen galten. Dies weist darauf hin, dass sie wohl Abkömmlinge ehemaliger Sklaven aus den USA oder Jamaika waren. Der eine der Lisk-Carew-Brüder, Alphonso (1888-1969), eröffnete sein Studio 1905. Er verkaufte mit seinem Bruder Arthur fotografische Materialien, Postkarten und Schreibwaren etc. (Viditz-Ward 1985:47-48, 1987:514-517; Geary 2002:103).

Gemäss Christraud Geary (1997) und den beiden US-amerikanischen Kulturanthropologinnen Lisa Aronson und Martha Anderson (2005:134) betätigte sich Ende des 19. Jahrhunderts im Nigerdelta ein dort geborener Fotograf namens J.A. Green.

Ein weiterer fotografischer Pionier afrikanischer Herkunft war Alex Agbaglo Acolatse (1880–1975). Er war in Lomé, Togo, stationiert und übte den Fotografenberuf bis in die 1950er Jahre aus (David 1998:44).

Unter anderem gelangte das Medium Fotografie aus Westafrika entlang den Küsten südwärts nach Zentralafrika: Europäer wie auch gebildete Afrikaner, speziell jene aus dem damals britischen Afrika, wurden im belgischen Kongo von der Kolonialverwaltung angestellt. Darunter Herzekiah Andrew Shanu (1858-1905), ein Yoruba, der aus Otta, einem Dorf nahe von Lagos kam. Wie der oben erwähnte da Costa hatte er die Fotografie in der *Church Missionary Society Grammar School* in Lagos erlernt (Geary 2002:103-104; Morimont 2005:213). 1884 kam er nach Boma im belgischen Kongo, wo er zunächst als Beamter und Übersetzer für den Gouverneur arbeitete. Nach seinem Aufstieg zum höheren Beamten gründete er 1893 ein Fotostudio und weitere Geschäfte. Er wurde ein sehr reicher Geschäftsmann, dessen Leben allerdings sehr tragisch endete (Geary 2002:104-106; Morimont 2005:213-215; Schneider 2011:131-133).

Neben Shanu gab es noch viele weitere Fotografen im belgischen Kongo und anderswo an der atlantischen Küste Afrikas, über welche man nichts oder nicht viel weiss (Geary 2002:106; Scheider 2011:118). Wie auch andernorts im sub-saharischen Raum (Schneider 2011:313) verbreitete sich im belgischen Kongo die Fotografie von den Küstenstädten in die Städte im Inland. Sie kam mit den Missionaren, den Händlern, dem administrativen Personal, den Siedlern und dem Militär. Mit letzterem gelangten afrikanische Soldaten ins Innere des Landes, die ebenfalls einen Geschmack für die Fotografie entwickelt hatten. Um 1931 herum

war die Fotografie unter den sogenannten *civilisés*<sup>55</sup> im belgischen Kongo weitverbreitet (Geary 2002:107).

Die ersten Fotografen in West- und Zentralafrika, die aus Europa, Afrika und anderswoher stammten, hatten afrikanische Lehrlinge, welche ihrerseits später eigene Karrieren als Fotografen einschlugen (Geary 2002:107) und sicherlich weitere afrikanische Fotografen ausbildeten. Mehrere der frühen nigerianischen Fotografen sind durch die kirchlich-missionarische *Church Missionary Society Grammar School* in Lagos ausgebildet worden (Geary 2002:104-106). Einige afrikanische Fotografen lernten die Fotografie abseits von Fotostudios als Assistenten von Europäern oder indem sie Leute beim Fotografieren beobachteten und Interesse bekundeten (Geary 2002:107). So lernte etwa Meïssa Gaye (1892 – 1982), später ein bekannter Fotograf in Saint-Louis (Senegal), die Fotografie von einem Franzosen im Kongo. Dort half Meïssa Gaye als Zimmermannslehrling in Werften und beim Brückenbau. Als der Franzose den Kongo verliess, übergab er Meïssa Gaye die fotografische Ausrüstung (Chapuis 1998:51).

Ende des 19. Jahrhunderts und in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts war das Geschäft der Porträtfotografie an den Küsten West- und Zentralafrikas eine internationale und multi-ethnische Sache. Die europäischen Fotografen waren im regionalen Fotogewerbe nur eine Gruppe von Fotografen – wenngleich vielleicht auch die zahlenmässig grösste (Geary 2002:107). Jürg Schneider schätzt, dass während den Jahren 1850 bis 1890 insgesamt etwa dreissig afrikanische Fotografen zwischen Senegal und Luanda aktiv waren - allerdings nie gleichzeitig (Schneider 2011:118). Bei Schneider (2011:321-327) findet sich hierzu eine schöne Übersicht über die frühen afrikanischen Fotografen in West- und Zentralafrika.

In Ostafrika begann die gewerbliche Fotografie in etwa um die gleiche Zeit wie in Westafrika. Die ostafrikanische Küste war seit Jahrhunderten Teil eines kosmopolitischen Netzes von Handelsbeziehungen, das den Indischen Ozean, Arabien, Persien und Indien umfasste. In Städten lebte hier seit langer Zeit eine indische Diaspora. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Inder neben Europäern in Ostafrika eine erhebliche Rolle bei der Einführung der Fotografie spielten (Werner/Nimis 1998:17). Bereits 1868 machte A.C. Gomes aus dem indischen Goa ein Studio auf Sansibar auf (Monti 1987:165; zitiert nach Behrend/Wendl 1998:15). Später folgten um 1890 weitere Fotografen aus Goa und aus Europa mit Studios in Sansibar, Mombasa und Daressalaam (Behrend/Wendl 1998:15; vgl. Haney 2010a:51).<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Ein damaliger Ausdruck der Belgier für die gebildeten urbanen Afrikaner (Geary 2002:107).

<sup>56</sup> Richard Vokes stellt bezüglich Uganda fest, dass sich die Fotografie ab den 1890er Jahren auch mit dem Eisenbahnbau (*Uganda Railway*) verbreitet hat. Einige Angestellte der Eisenbahn brachten Fotokameras mit und eröffneten nach Abschluss ihres Kolonialdienstes Fotostudios (Vokes 2008:347, 2012b:209-210). Es wäre weitere Forschung möglich, ob auch andernorts im sub-saharischen Raum der Eisenbahnbau zur Verbreitung des

Durch ein inoffizielles Apartheidsregime der britischen Kolonialherren, bei welchem die Inder eine mittlere Stellung zwischen Afrikanern und Europäern einnahmen, scheint den Afrikanern der Zugang zur fotografischen Technologie allerdings erschwert worden zu sein. Anders als in Westafrika, wo sich einheimische Fotografen etablierten, blieb die Fotografie in Ostafrika bis zum Ende der Kolonialzeit in indischer und europäischer Hand (Behrend/Wendl 1998:15-16; Haney 2010a:49-51).

Erwähnenswert ist die (Hypo-)These, dass es in den britischen Kolonien in Westafrika für einheimische afrikanische Fotografen eher möglich war, ihrem Geschäft nachzugehen. Die Briten eröffneten mit ihrer Politik der *Indirect Rule* Möglichkeiten für privates Engagement und stützten sich auf die einheimischen Eliten, die selbst auf diese Weise mächtig blieben. Die Franzosen andererseits reglementierten vieles autoritär. Offenbar auch deshalb sind im damaligen Französisch-Westafrika afrikanische Fotografen erst später auf den Plan getreten (Werner/Nimis 1998:17). Bei der Ausbreitung der Fotografie im französischen Sudan scheinen deshalb andere Gründe als im britischen Westafrika eine Rolle gespielt zu haben: Anstatt private Geschäftsleute wie in den britischen westafrikanischen Kolonien standen im französischen Einflussbereich offenbar vor allem die Armee und die Missionare am Ausgangspunkt, was die erste Ausbildung afrikanischer Fotografen betraf. Durch die Rekrutierung afrikanischer Soldaten in den beiden Weltkriegen scheint die französische Armee als Vermittlerin der Fotografie besonders wichtig gewesen zu sein. Die erste Generation afrikanischer Fotografen, welche die Fotografie voll- oder nebenberuflich betrieb, kam in den französischen Gebieten im Allgemeinen erst in den 1920er und 1930er Jahren auf. Dass Fotografie damals oft noch kein richtiger Beruf war, lag zum einen an der Nichtzulassung durch die französischen Kolonialherren, zum anderen auch daran, dass gerade anfangs in den Dörfern die Fotografen misstrauisch beäugt wurden (Werner/Nimis 1998:18; Schneider 2011:104-109). Insgesamt ist allerdings zu bemerken, dass über die frühen Fotografen in Französisch-Westafrika noch recht wenig geschrieben worden ist (Haney 2010a:30), wenngleich sich dies sicherlich ändern wird.

Eine exklusive Domäne der Afrikaner scheint über all die Jahre die Wanderfotografie geblieben zu sein. Sie trugen ihre sperrige Ausrüstung mit Kastenkameras von Dorf zu Dorf und schossen dort an den Markttagen Fotos. Ansonsten fand für die Dorfbevölkerungen die erste oder zumindest die erste intensivere Begegnung mit der Fotografie häufig durch einen von der kolonialen oder später von der postkolonialen Staatsmacht verlangten Zwangsakt

---

Mediums Fotografie beitrug. Vokes (2008, 2012b) wie auch Isolde Brielmaier (2013) haben auch sonst die Geschichte der Fotografie in Uganda näher behandelt.

statt: Für die vom Staat eingeführten Ausweispapiere war ein Passfoto nötig (Werner/Nimis 1998:19).

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es in West- und Zentralafrika immer mehr Fotografen und Fotostudios. Vor und nach dem Zweiten Weltkrieg förderten migrierende Fotografen der Yoruba, eine zahlenmässig grosse Ethnie in Nigeria, wie auch ghanaische Fotografen die Verbreitung des Fotogewerbes in Westafrika (Nimis 2004, 2005, 2013; Micheli 2009:42). Nach dem Zweiten Weltkrieg und mit der beginnenden Unabhängigkeitszeit brach das goldene Zeitalter der Schwarzweiss-Fotografie an (Werner 1993:48; Werner/Nimis 1998:19). Die Fotografen verdienten gut. Anstatt der Kastenkameras mit ihrem häufigen Negativformat 13 x 18 cm kam nun das Mittelformat 6 x 6 cm auf. Die Kameras stammten aus Deutschland (Rolleiflex) und aus Japan (Mamiyah und Yashica) (Werner/Nimis 1998:18,20-21).

Ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre kamen in West- und Zentralafrika erstmals die Farbfotografie und die Kleinbildfilme auf. Farbfilme wurden von den Fotografen nach Europa zur Entwicklung geschickt (Werner/Nimis 1998:20,22). Ungefähr zu Beginn der 1980er Jahre wurden dann die ersten Farbfotolabors in West- und Zentralafrika gegründet. Die aus dem euro-amerikanischen respektive asiatischen Raum kommende Geschäftsidee des Fotolabors verbreitete sich nun auch in West- und Zentralafrika stärker (Globalisierung). Anstelle von Schwarzweissfotos waren nun solche in Farbe en vogue. Die Farbfotografie barg grosses geschäftliches Potential. Deshalb war den west- und zentralafrikanischen Fotografen diese Entwicklung zunächst meist willkommen. Allerdings konnten sich die meisten Fotografen die teure Ausrüstung für die Herstellung von Farbfotos in Eigenregie nicht leisten. Mit den aufkommenden Minilab-Maschinen der Fotolabors hätten sie aber sowieso nicht mithalten können. Diese können mehrere tausend analoge Fotos pro Stunde entwickeln und abziehen. Das Fotogeschäft lag nun in den Händen der wenigen Geschäftsleute von oft asiatischer Herkunft, die es sich leisten konnten, Fotolabors mit diesen Minilab-Maschinen einzurichten. Die Fotolabors beherrschten nun den Markt: Sie übernahmen die Filmentwicklung und das Abziehen der Fotos (Werner 1996a:85-88; Werner/Nimis 1998:22; Buckley 2003:86, 2006:70).

Doch als viel schlimmeres Übel für die bisherigen Studiofotografen kam hinzu, dass sehr billige und sehr einfach konstruierte Kompakt-Kleinbildkameras mit fixen Grundeinstellungen hinsichtlich Blende, Belichtungszeit und Brennweite sowie Autofokus-Kameras erhältlich wurden. Damit konnte jeder fotografieren (Werner/Nimis 1998:22)! Die fotografische Lehre, bei welcher oft ein ansehnliches Lehrgeld gezahlt und meist mehrere Jahre geschuftet werden musste, war nun im Grunde überflüssig geworden (Werner/Nimis

1998:20). Eine grosse Schranke zum Eintritt ins lukrative Fotogeschäft war damit gefallen: Viele junge Männer begannen alleine und ohne fotografische Lehre als ambulante Fotografen, das heisst ohne Fotostudio, in den Markt einzudringen. Diese mobilen Fotografen werden heute in Kamerun und in Bamenda vorwiegend *ambulants* genannt. Das Wort *ambulant* ist französisch und wird in Bamenda dementsprechend ausgesprochen. Synonyme Begriffe wie *mobile photographer* oder *street photographer* hört man in Bamenda selten.

Die *ambulants* begannen die Preise der Studiofotografen zu unterbieten und nahmen und nehmen diesen so die Kundschaft weg. Viele der alten Studiofotografen sassen und sitzen seither in ihren Studios in West- und Zentralafrika, haben kaum mehr etwas zu tun und geraten finanziell immer tiefer in die Misere – sofern es sie denn eben heute überhaupt noch gibt. Sie sind weder willens noch fähig, mit den jungen Burschen, die sehr dynamisch agieren, mitzuhalten (Werner/Nimis 1998:22).

Im Allgemeinen hat mit diesem Wandel auch die Bildqualität der Fotos abgenommen. Die Fotolabors betreiben oft technische Schlamperei und wollen die Fotos möglichst günstig produzieren. Filmentwicklung und Fixierung sind oft nicht besonders gut und die Farben bleichen relativ schnell aus. Hinzu kommt, dass die jungen *ambulants* manchmal kaum wissen, wie man richtig fotografiert. Die Fotos können zuweilen “geschnittene“ Personen, “schiefe“ Bildebenen, die auf eine schräg gehaltene Kamera zurückzuführen sind, und gröbere Unschärfen aufweisen (vgl. Werner/Nimis 1998:22).

Heute hält nun die digitale Fotografie in Kamerun und in Bamenda seit etwa der Jahrtausendwende mehr und mehr Einzug (Kapitel 2.1.2.). Die digitale Wende (*digital turn*) ist nach der Einführung der Farbfotografie sowie der Etablierung der Fotolabors in den 1980er Jahren, die zurzeit stattfindende Umwälzung. Heute beginnt in Kamerun und anderswo im sub-saharischen Raum (vgl. Micheli 2009:139,406; vgl. Behrend 2013:241-248) die digitale Fotografie die analoge abzulösen. In Bamenda ist dies ab ungefähr 2012 bereits geschehen (Kapitel 1.1.). Filmkameras werden jedoch auch in Bamenda noch von einem guten Teil der Fotografen genutzt. Im folgenden Kapitel wird die digitale Wende in Bamenda näher erläutert werden.

### **2.1.2. Geschichte des Fotogewerbes in Kamerun und in Bamenda**

In Kamerun gibt es - wie in anderen sub-saharischen Ländern - verschiedene kolonialzeitliche Anfänge der Fotografie. So findet man in verschiedenen Archiven wie im deutschen

Bundesarchiv frühe fotografische Aufnahmen aus der deutschen Kolonialzeit Kameruns.<sup>57</sup> Ebenso machten in deutscher Kolonialzeit (und später) unter anderem die Basler Missionare viele fotografische Aufnahmen in Kamerun, die im Bildarchiv der Basler Mission betrachtet werden können.<sup>58</sup> Die Basler Missionare verwendeten die Fotografie unter anderem als Mittel zur Berichterstattung nach Basel, ihrem Hauptquartier, sowie um mit den Fotografien in Publikationen und Vorträgen bei Unterstützerkreisen für die Mission zu werben (Merz 1997:14). Doch sollen hier diese eher europäischen Anfänge der Fotografie in Kamerun in dieser Arbeit nicht so sehr interessieren. Diese Arbeit will sich wie erwähnt hauptsächlich mit jener Fotografie beschäftigen, welche durch Afrikaner für Afrikaner (AfrikanerInnen eingeschlossen) entstanden ist.

Dabei muss allerdings - wie in Kapitel 1.1. erwähnt - eine "Dichotomie" zwischen "westlichen" und sub-saharischen Fotokulturen aufgrund des langwährenden Kulturkontakts und der historischen und heutigen kulturellen Hybridisierungen<sup>59</sup> sowie Intermedialitäten als offen und durchlässig gedacht werden (vgl. Geary 2002:103; Geary 2004; Haney 2010a; Schneider 2011; Kapitel 2.8.1. und 2.8.2). Viele Gemeinsamkeiten zwischen euro-amerikanischen und sub-saharischen Fotokulturen sind offensichtlich. So unter anderem nur schon die bereits angesprochene frühere und heutige Praxis, (Porträt-)Fotografie eigens in einem Fotoatelier oder in einem Fotostudio durchzuführen. Gewisse Praktiken - beispielsweise das Exponieren der Fotos von Familienmitgliedern in der Stube (Kapitel 4) - sind ganz offenbar von den Kolonialherren angeeignet worden. Die Ausbildung afrikanischer Fotografen durch europäische Lichtbildner trug dazu bei, dass europäische Aspekte der Fotografie in Afrika Aufnahme fanden (Kapitel 2.1.1.). Auch hatten in der Kolonialzeit Afrikaner an Fotos Anteil, welche anhand ihrer Inszenierung mit der damaligen europäischen Studiofotografie bis ins Detail übereinstimmen konnten (vgl. Geary 2002:115; Kapitel 2.8.1.). Ganz generell sind durch alle Zeiten vielfältige kulturelle Überschneidungen zwischen der "afrikanischen" und "euro-amerikanischen" Studiofotografie zu beobachten. So werden beispielsweise einfarbige Stoffhintergründe in den Fotostudios in Europa wie im subsaharischen Raum seit Langem gebraucht. Ebenso werden auch heute noch in Bamendas Fotostudios zum Beispiel aus Europa importierte Fototapeten verwendet (Kapitel 2.5.2.).

---

<sup>57</sup> Man recherchiere zum Beispiel mit dem Suchbegriff "Kamerun" unter: <http://www.bild.bundesarchiv.de/> [Aufrufdatum 20.7.12].

<sup>58</sup> Das Bildarchiv der Basler Mission kann online eingesehen werden unter: <http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/controller/index.htm> [Aufrufdatum 6.7.2012].

<sup>59</sup> Der Begriff "Hybridisierung" soll hier wie erwähnt nicht nur das bloss kulturell Zwitterhafte umfassen, sondern auch die oftmals mit Kulturkontakten einhergehenden *Neubildungen* und Kreativitäten (Kapitel 1.4.2.).

Auch bei den Posen und bei der Kleidung gab und gibt es seit jeher kulturelle Überschneidungen (Kapitel 2.5.5. und 2.8.).

Doch ist ebenso festzuhalten, dass bereits während den frühen Anfängen der Fotografie im sub-saharischen Raum sich neue, mitunter "afrikanisierte" fotografische Inszenierungen und Darstellungs konventionen ergaben. So liessen sich die Porträtierten in afrikanischer Kleidung ablichten. Es ergaben sich in sub-saharischen Fotokulturen wohl auch manche eigenständige und mitunter kreative Ausdrucksweisen<sup>60</sup> (Posen und ihre Bedeutungen; Genres und ihre Bedeutungen), die für Bamenda in ihren heutigen Formen in den Kapiteln 2.5, 2.6, 2.7 und 2.8 noch näher erläutert werden. Auch eigenständige Praktiken und Bedeutungen des Mediums Fotografie bildeten sich heraus. Die entsprechenden Ergebnisse aus Bamenda dürften sich wohl auf manche sub-saharische Fotokultur übertragen lassen (Kapitel 3, 4, 5 und 6). Heute scheinen beispielsweise viele sub-saharische Fotokulturen den Aspekt zu teilen, dass Porträtfotos oft Prestigeträchtiges festzuhalten haben (Kapitel 2.8. und 5.2.; vgl. Behrend 2012; vgl. Volkes 2012b:225). Eine gewisse verstärkte "Afrikanisierung" der Fotografie ergab sich unter anderem bei den Fotokulissen. Nachdem Kulissen Verwendung gefunden hatten, die beispielsweise viktorianische Parklandschaften oder Salons zeigten, kamen in der Unabhängigkeitszeit vielenorts typische "afrikanische" und – besonders im Farbfotografie-Zeitalter - sehr farbenfröhliche Fotokulissen mit Wolkenkratzern oder Flugzeugen etc. auf. In vielen sub-saharischen Gegenden waren in der Studiofotografie auch die heute bereits wieder nicht mehr gebräuchlichen Requisiten wie Transistorradios oder Telefonapparate typisch (vgl. Behrend/Wendl 1998:11,16; vgl. Gelder 2005; Kapitel 2.5.).

Im Folgenden soll die Geschichte des Fotogewerbes in Kamerun und in Bamenda anhand einiger Fotografen vorgestellt werden.

Was die Anfänge von kommerzieller Porträtfotografie durch afrikanische Fotografen betrifft, ist für Kamerun einmal mehr der Fotograf Gerhard Ludwig Lutterodt zu erwähnen, welcher zwischen Freetown und Douala pendelte (siehe Kapitel 2.1.1.).

Als eines unter den frühen Fotostudios in Kamerun im Besitz eines afrikanischen Fotografen darf sicherlich das Fotoatelier *Photo George* in Douala gelten. Vielleicht war es sogar das erste Fotostudio eines gebürtigen Afrikaners in Kamerun. Gemäss Samy Nja Kwa war es in jedem Fall das erste derartige Fotoatelier in der Stadt Douala. Es befindet sich, sofern es heute noch existiert, nahe des Hotels *Parfait Garden* im Stadquartier *Akwa I* und damit im Zentrum Doualas. Ich besuchte dieses Fotostudio vom 4.2.2008 bis 6.2.2008 mehrmals. Gegründet wurde es von George Goethe, der seinen Namen "Goethe" übrigens erhalten haben soll, weil

---

<sup>60</sup> Bereits Christraud Geary (2004, 2002:103) hat auf die Möglichkeit gewisser eigenständiger und kreativer Ausdrucksweisen hingewiesen.



sein gebildeter Grossvater zum Zeitpunkt seiner Geburt gerade ein Gedicht des berühmten Dichters Goethe las (Schimmeck 1990). George Goethe kam als Handelsvertreter einer britischen Firma im August 1922 aus Sierra Leone nach Douala (Kwa 2004:141). Goethe begann in Doualas Umgebung die Fotografie als Hobby zu betreiben. Beeindruckt von seinen Fotografien riefen ihn die lokalen Könige und die Chefs der umliegenden Dörfer herbei, damit er sie mit ihren Frauen fotografiere. Ausgestattet mit einer Spezialgenehmigung der französischen Kolonialbehörden durfte er seine Foto-Kamera gebrauchen. Per Zug, Auto und zu Fuss bereiste er das Hinterland und fotografierte die Landschaften, die Dörfer, die Architektur, die Bevölkerung und die europäischen Siedler. 1931 beschloss er, die Fotografie zu seinem Beruf zu machen und eröffnete das erwähnte Fotoatelier. George Goethe bildete auch Einheimische als Fotografen aus und widmete sich vor allem dem fotografischen Porträt. Er fotografierte traditionelle Anlässe, Fussballwettkämpfe, Besuche von hohen Regierungsvertretern und Eröffnungsfeierlichkeiten. Damit betätigte sich George Goethe als Fotograf in ähnlicher Weise wie viele seiner Kollegen in afrikanischen Küstenstädten (Kapitel 2.1.1.). 1976 starb George Goethe (Kwa 2004:141). Im Fotostudio *Photo George* waren noch im Jahr 2008 seine alten Postkarten mit Landschaften und Stadtansichten zu sehen.<sup>61</sup> Landschafts- und Architekturfotografie scheint unter den Fotografen in west-, zentral- und ostafrikanischen Städten üblich gewesen zu sein (Kapitel 2.1.1.). Heute sind diese Genres eher der Ausnahmefall (Kapitel 2.8.6.; vgl. Behrend/Wendl 1998:9).

Seit George Goethes Tod bis Anfang des Jahres 2008, als ich in Douala Aufenthalt machte, ist das Fotostudio von dessen Sohn, Doualla Cyrille Goethe, geführt worden. Doualla Cyrille Goethe eiferte seinem Vater nach und schoss Reportagebilder. Manche seiner Fotografien wurden in europäischen Zeitschriften gedruckt (Kwa 2004:141-142). Die beiden im Fotoatelier anwesenden Assistenten Doualla Cyrille Goethes konnten leider keine verlässlichen Angaben über die Geschichte des Fotostudios und über andere Aspekte machen. Sie verwiesen mich hierzu auf ihren Vorgesetzten Doualla Cyrille Goethe, der sich leider in Paris befand.<sup>62</sup>

Bemerkenswert war im Studio *Photo George* eine Anfang 2008 noch vorhanden gewesene - allerdings beschädigte - alte schwarzweisse Fotokulisse mit Säulenpavillon und Arkaden. Die Fotokulisse wurde gemäss einem Aufdruck von einer deutschen Firma hergestellt (Abb. 9). Im Foto-Atelier fand sich auch altes und aus Europa importiertes Interieur, wie etwa ein hölzernes, hüfthohes, schmales und säulenartiges Podest, auf das man sich beim Posieren allenfalls abstützen oder das man in anderer Weise zur Dekoration des Fotos verwenden

---

<sup>61</sup> Mündliche Auskunft der beiden im Fotostudio *Photo George* arbeitenden Assistenten am 4.2.2008.

<sup>62</sup> Gemäss Gespräch mit den beiden Assistenten am 5.2.08 im Fotostudio *Photo George* in Douala.

konnte. Auch hingen im Fotoatelier sehr alte grossformatige fotografische Porträts von bekannten Angehörigen der in Douala etablierten Elite-Familien Akwa und Bell an den Wänden – ein sehr prestigeträchtiger Berufsausweis. Wie ich beobachtete, kamen Leute ins Fotostudio *Photo George*, um von den alten Negativen Fotoabzüge ihrer vor langer Zeit verstorbenen Ahnen in Auftrag zu geben. So wurde ich Zeuge, wie hierfür jemand aus Frankreich vorbeikam.<sup>63</sup>

Was die Geschichte der Fotografie im Kameruner Grasland anbelangt, ist zu bemerken, dass dieses Medium relativ bald nach der ersten deutschen Kolonialisierung Kameruns ins Hinterland vordrang. So haben Ricabeth Steiger und Christraud Geary ausführlich die frühe, oft noch von Europäern betriebene Fotografie am Hof des Bamum-Königs Njoya in Foumban im Kameruner Grasland behandelt. Diese Europäer waren zum Beispiel deutsche Kolonialbeauftragte beziehungsweise -beamte, Leute aus dem Milieu der Basler Mission und wohl auch Reisende und Händler (Steiger 1982; Geary/Njoya 1985; Geary 1988; Geary 2004). Der König und Sultan Njoya regierte das damals ausgedehnteste Reich im Kameruner Grasland und war ein aussergewöhnlicher Mann, dessen Entourage eine eigene Schrift an seinem Hof von Foumban erfand. Njoya war neuen Dingen sehr aufgeschlossen, interessierte sich sehr für das neue Medium Fotografie und fotografierte auch selbst (Geary 2004:150-151,162). Seine Zeit als Herrscher der Bamum dauerte von 1889 bis 1931. 1931 musste er – von den Franzosen dazu gezwungen – nach Yaoundé ins Exil, wo er 1933 starb (Geary 2004:151,160). Porträts von Sultan Njoya, welche sich im Archiv der ehemaligen Basler Mission befinden, zeigen ihn und seine Entourage prestigeträchtig entweder in prachtvoller einheimischer oder in europäischer Kleidung – und manchmal auch zusammen mit Missionaren der Basler Mission oder mit Akteuren der deutschen Kolonialmacht (Geary 1988). Auch der erwähnte George Goethe unternahm 1932 oder 1933 eine Reise ins Kameruner Grasland und porträtierte einen Stellvertreter des im Exil weilenden Sultan Njoya. Das Porträt dieses Stellvertreters wurde (und wird vielleicht immer noch) als Postkarte im Fotostudio *Photo George*, Douala, verkauft (Geary 2013:217-219; Lintig 2006:14). Sultan Njoya bildete seinen Diener Nji Derema in der Fotografie aus. Der Sohn von Nji Derema wiederum, Njoya Mathieu, war der erste Mann in Foumban, welcher die Fotografie ab den 1930er Jahren auch ausserhalb des Palastes betrieb. Ein anderer früherer Fotograf in Foumban, El Hadj Nji Mouliom Oumarou alias *Nji Photographe*, lernte die Fotografie vor dem Zweiten Weltkrieg von einem deutschen Plantagenbesitzer bei Buea. 1955 kehrte er nach

---

<sup>63</sup> Beobachtung am 6.2.2008 im Fotostudio *Photo George* in Douala.

Foumban zurück und eröffnete ein Fotostudio in der Stadt. Zuvor hatte er seit etwa 1945 ein Fotostudio in Buea betrieben (Geary 2004:151-152).

In verschiedenen Teilen des Kameruner Graslands fand die Fotografie bald dauerhafter Eingang. In der heutigen Region Nordwest sind beispielsweise die Missionare der Basler Mission in Bali-Nyonga ab 1902 stationiert gewesen und haben dort regelmässig Fotos geschossen. Sie können im Bildarchiv der Basler Mission (Merz 1997:43) beziehungsweise online<sup>64</sup> eingesehen werden. Bali-Nyonga ist etwa zwanzig Kilometer von der Stadt Bamenda entfernt (Abb. 4).

Gemäss einem Bericht von F. Clement C. Egerton soll es um 1933/1934 im *Bamileke-fondom* von Bangangté, damals Französisch-Kamerun, viele afrikanische Fotografen gegeben haben (Geary 2004:151; Abb. 4). Womöglich hat sich dies jedoch auf die Eliten rund um den Palast Bangangtés beschränkt. Der Palast Bangangtés könnte wie jener Foumbans ein eindrücklicher Fall sein, wo die Foto-Produktion relativ intensiv war.<sup>65</sup> Das war allerdings sonst an den Palästen des Kameruner Graslandes wohl eher selten. Zumindest im britischen Kameruner Grasland wurden die Paläste nur hier und da von einem Wanderfotografen besucht, denn dort betätigten sich vor dem Zweiten Weltkrieg nach offenbar kaum afrikanische Fotografen.<sup>66</sup> Dies erzählten mir jedenfalls einige ältere Leute in der Stadt Bamenda wie auch auf dem Land. Es handelt sich hierbei jedoch um ein erstes und vorläufiges Forschungsergebnis, das meines Erachtens weiterer Überprüfung bedarf. Auch die Missionare scheinen gemäss den von mir geführten Gesprächen in der Region Nordwest eher selten Fotos ausgehändigt zu haben - und wenn, dann offenbar vor allem an Missionsmitarbeiter.<sup>67</sup> Immerhin kam die

---

<sup>64</sup> Siehe: [www. http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/) [Aufrufdatum: 6.7.2012].

<sup>65</sup> Ich hatte keine Gelegenheit den Palast von Bangangté zu besuchen. Heute hat es im Palast von Bangangté gemäss dem Schweizer Patrick Viola, Bastos, Yaoundé, viele sehr alte Fotografien, die teilweise offenbar bis zurück in die deutsche Kolonialzeit zu datieren sind. Patrick Viola arbeitete nach eigenen mündlichen Angaben vom 27.2.06 an einem Buch über die alten Fotografien in der Chefferie von Bangangté und in Foumban. Im schon älteren Fotostudio *Cameroun Photo* im Stadtviertel *Briquetterie* in Yaoundé kann man übrigens auch einige alte und aus deutscher Zeit stammende Fotografien aus Bangangté sehen. Dies jedenfalls gemäss einem kurzen Gespräch mit dem Sohn des Besitzers des Fotostudios *Cameroun Photo* am 27.2.06 in Yaoundé. Die Fotos im Fotostudio *Cameroun Photo*, die vom Stil her sicherlich von einem europäischen und vielleicht deutschen Fotografen (einem Anthropologen beziehungsweise Ethnologen?) erstellt wurden, dokumentierten vor allem Schmucknarben. Die Porträtierten waren auf den Fotos oft (fast) nackt.

<sup>66</sup> Christraud Gearys Annahme, dass damals auch im britischen Kameruner Grasland die Fotografie betrieben durch Afrikaner geblüht habe, trifft – sollten die Einschätzungen älterer Leute in der Region Nordwest tatsächlich zutreffen - eher nicht zu. Gearys Vermutung leitet sich wohl von Egertons Aussage ab, dass in Bangangté der Gebrauch von Fotokameras sehr häufig gewesen sei (Geary 2004:151).

<sup>67</sup> Dies trifft offenbar auch für spätere Zeiten zu. Hans Knöpfli, ein altgedienter ehemaliger Basler Missionar, sagte in einem Gespräch, dass er und die Missionare nur wenige Fotografien an die Bevölkerung abgaben beziehungsweise aus Zeit- und Weggründen abgeben konnten. Hans Knöpfli ist als Basler Missionar ab 1956 in Kamerun gewesen – zuerst in Mamfé, dann in Bali-Nyonga (Region Nordwest) und in Bamessing (Region Nordwest). Dies gemäss Gespräch mit Hans Knöpfli vom 19.9.09 in Basel. Gemäss verschiedenen Leuten in Bamenda soll es auch Hobby-Fotoclubs am katholischen Priesterseminar in Bambui (Region Nordwest) sowie am *Cameroon Protestant College (CPC)* in Bali (Region Nordwest) geben beziehungsweise gegeben haben.

damalige Bevölkerung im Gebiet der heutigen Region Nordwest gemäss älteren Informanten durch fotografierende Europäer, also durch fotografierende Missionare, Kolonialbeamte und Reisende, erstmals mit dem Medium Fotografie in "Kontakt". Auch bei Besuchen von Missionsstationen, Büros der kolonialen Verwaltung, Häusern europäischer Siedler und Kolonialbeamter sowie wohlhabender kamerunischer Familien, deren Mitglieder eventuell sogar schon nach Europa gereist waren, dürften reichere wie ärmere KamerunerInnen mit dem Medium Fotografie in Kontakt gekommen sein. Dabei nahmen sie wohl unter anderem Notiz von der Praxis, dass Fotografien an Wänden oder etwa auf Schreibtischen platziert werden können. Zudem zirkulierten Fotos und Postkarten international (vgl. Schneider 2011). Auch in postkolonialer Zeit dürfte sich dieser kulturelle Austausch bezüglich Fotografie durch international zirkulierende Fotos (etwa zwischen dem euro-amerikanischen Raum und Afrika), durch international reisende KamerunerInnen und durch in Kamerun weilende und fotografierende EuropäerInnen und AmerikanerInnen (Missionare, Entwicklungshelfer etc.) fortgesetzt haben. Unter den "Westlern", die in postkolonialer Zeit nach Kamerun kamen, ist etwa das *Peace Corps*, eine amerikanische Organisation für Entwicklungszusammenarbeit, zu nennen. Das *Peace Corps* ist in Kamerun seit 1962 präsent und arbeitet auch in entlegenen Gegenden. Bislang waren in Kamerun für das *Peace Corps* fast 3'000 Freiwillige tätig (Peace Corps Wiki 2012).

Der erste einheimische und kommerzielle Porträtfotograf im damaligen Städtchen Bamenda und im Gebiet der heutigen Region Nordwest war gemäss Angaben älterer Leute in Bamenda ein Mann namens Nazarius Ngu. Er stammte aus dem Ort Baforchu (auch: Mbu-Baforchu), Region Nordwest, etwa 15 Kilometer südlich von Bamenda (Abb. 4).<sup>68</sup> Gemäss den Aussagen der beiden noch lebenden Söhne von Nazarius Ngu, Victor Anomah Ngu und Peter Mokom Ngu, war ihr Vater Katechist.<sup>69</sup> Victor Anomah Ngu erwähnte, dass sein Vater in Bonjongo, nahe bei Buea im Südwesten Kameruns, seine religiöse und schulische Ausbildung erhalten hatte. In Bonjongo hatten die Pallotiner 1894 eine Missionsstation namens "Engelberg" gegründet (Chilver/Röschenthaler 2001:102). Von wem und unter welchen Umständen Pa Nazarius Ngu die Fotografie erlernt hatte, wussten seine Söhne nicht. Möglicherweise hatte

---

Ältere Fotografen haben allerdings in Gesprächen nie von solchen Clubs erzählt, so dass diese Clubs vermutlich kaum in grösserem Masse das Fotogewerbe in Bamenda beeinflusst haben dürften.

<sup>68</sup> Gemäss Bestätigung per E-mail von Nformi James Mombeh (ehemals *Jimmy Photo*), Bamenda, vom 11.7.12. In britischen Unterlagen wird Pa Nazarius Ngus Heimatort als "*Bafawchu*" angegeben (vgl. die Unterlagen in den National Archives, Buea: Dossier B 121/1927: Ngu, Mr Nazarius. Appointment as Native Court Scribe, Bamenda Division: Arbeitsvertrag vom 31. Mai 1927).

<sup>69</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Peter Mokom Ngu am 12.10.06 in Bamenda und einem Gespräch mit Pa Victor Anomah Ngu am 27.2.06 in Yaoundé. Wenn ich mich im Folgenden auf die Angaben der Söhne Peter und Victor stütze, dann beziehe ich mich stets auf diese beiden Gespräche vom 12.10.06 beziehungsweise 27.2.06.

ihm ein katholischer Missionar das Fotografieren und alle anderen dazu gehörenden Arbeiten wie etwa das Entwickeln und das Abziehen beigebracht.

Pa Nazarius Ngu arbeitete gemäss seinem Sohn Peter Mokom Ngu wie auch gemäss archivalischen Quellen unter den Briten in der damaligen *Bamenda Division* (Verwaltungsbezirk) als "*Native Court Scribe*".<sup>70</sup> Das heisst, er wurde als besoldeter Gerichtsschreiber für die von der britischen Administration installierten lokalen Gerichtsinstanzen (*Native Courts*) angestellt. Er beherrschte offenbar nicht nur die deutsche Sprache sowie das Lesen und Schreiben, was er in Bonjongo bei den Pallotinern gelernt haben dürfte, sondern hatte nachweislich auch gute Englischkenntnisse. Er war damals ganz offensichtlich einer der relativ wenigen Männer, die fähig waren, die Funktion eines sprachlichen Übersetzers und eines kulturellen Intermediärs zwischen der einfachen Bevölkerung und den europäischen Kolonialherren zu übernehmen. Nachdem Pa Nazarius Ngu im Frühjahr 1927 seine Stelle als Gerichtsschreiber angetreten hatte, musste er diese allerdings bereits 1930 wieder verlassen. Ihm wurde vorgeworfen, er hätte mit unbewilligten Verhaftungen seine Kompetenzen überschritten.<sup>71</sup> Allerdings muss hier die Unschuldsvermutung gelten. Als im Mai 1933 vom britischen Minister (*Secretary*) in Enugu, Nigeria, Pa Nazarius Ngus Gesuch, seine Arbeit als Gerichtsschreiber wieder aufnehmen zu dürfen, definitiv abgelehnt worden war, wandte er sich für ein Einkommen vermutlich der Fotografie zu.<sup>72</sup>

Gemäss seinen beiden von mir interviewten Söhnen begann Pa Nazarius Ngu Anfang der 1930er Jahre mit der Fotografie in Bamenda und soll 1959 gestorben sein.<sup>73</sup> Nach übereinstimmenden Aussagen älterer Leute in Bamenda fotografierte Pa Nazarius Ngu in den 1930er und 1940er Jahren und vielleicht auch noch bis Anfang der 1950er Jahre. Seine Söhne Peter und Victor trugen während ihrer Kindheit die schwere und sperrige Foto-Ausrüstung ihres Vaters zu verschiedenen Ortschaften und Palästen im Gebiet der heutigen Region Nordwest. Dort soll ihr Vater die jeweilige Elite, zum Beispiel *chiefs* und *fons* mit ihren

---

<sup>70</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Peter Mokom Ngu am 12.10.06 in Bamenda sowie gemäss Unterlagen in den National Archives, Buea: Dossier B 121/1927: Ngu, Mr Nazarius. Appointment as Native Court Scribe, Bamenda Division: Arbeitsvertrag vom 31. Mai 1927 und Memorandum vom 5. Mai 1933 des Residenten in Buea an den Sekretär (Minister) der südlichen Provinzen in Enugu, Nigeria.

<sup>71</sup> National Archives, Buea: Dossier B 121/1927: Ngu, Mr Nazarius. Appointment as Native Court Scribe, Bamenda Division, Memorandum vom 5. Mai 1933 des Residenten in Buea an den Sekretär (Minister) der südlichen Provinzen in Enugu, Nigeria.

<sup>72</sup> Vgl. National Archives, Buea: Dossier B 121/1927: Ngu, Mr Nazarius. Appointment as Native Court Scribe, Bamenda Division, Brief vom Sekretär der südlichen Provinzen in Enugu, Nigeria, an den Residenten in Buea vom 30. Mai 1933.

<sup>73</sup> Pa Nazarius Ngus Grab liegt auf dem Friedhof der *Big Mankon Cathedral*, Bamenda. Es ist ein sehr einfaches Grab, das nur mit einem Holzkreuz markiert ist und nicht einmal schriftliche Hinweise hinsichtlich der Lebensdaten und des Namens des Verstorbenen trägt.

Frauen, aber auch Schulklassen und Hochzeiten fotografiert haben. Bei seinen teils mehrmonatigen Wanderungen soll er bis nach Ndu, das mehr als sechzig Kilometer Luftlinie nordöstlich von Bamenda entfernt liegt, gekommen sein – im hügeligen Grasland eine ziemlich strapaziöse Angelegenheit.<sup>74</sup> Zu diesen Wanderungen war Pa Nazarius Ngu wohl gezwungen gewesen, weil er im damals noch relativ kleinen Ort Bamenda (Abb. 7) zu wenig Kundschaft gefunden haben dürfte. Die Wanderfotografie war unter afrikanischen Fotografen eine relativ übliche Geschäftsstrategie (Werner/Nimis 1998:18; Schneider 2011:159).

In Bamenda ging Pa Nazarius Ngu als Fotograf gemäss den Erzählungen seiner Söhne Victor und Peter auch zu wohlhabenden Haushalten und Familien. Oder er fotografierte wohlhabende Kundschaft vor seinem eigenen Haus bei Tageslicht. Sein mit Steinen gebautes und damit für die damaligen Zeiten sehr nobles Haus steht noch heute im Stadtquartier *Old Town*, Bamenda. Ein richtiges Fotostudio mit (Stoff-)Hintergründen und Mobiliar hatte Pa Nazarius Ngu gemäss seinen beiden Söhnen Victor und Peter übrigens nie. Er benutzte einen metallenen Klappstuhl, auf welchem er die Kundschaft fotografiert haben soll. Er ist in seinem Haus in *Old Town*, Bamenda, immer noch vorhanden. In der Stube seines ehemaligen Hauses in *Old Town* kann man unter den wenigen vergrösserten Fotografien an den Wänden zwei interessante Porträts bewundern. Eines zeigt das Porträt von Pa Nazarius Ngu (Abb. 10).<sup>75</sup> Das Foto wurde mit Pa Nazarius Ngus Ausrüstung aufgenommen. Allerdings stellt dieses Foto gemäss Peter Mokom Ngu keinen Originalabzug (*vintage print*) dar. Die auf diesem Foto zu sehenden Kreuze sind ganz offenbar mit den Fingern nach dem Entwicklungsprozess und noch vor dem Fixieren des Abzugs gemacht worden. Sie bedeuten, dass Pa Ngu verstorben ist.<sup>76</sup>

Nach Auskünften von Pa Peter und Pa Victor Ngu lehrte ihnen ihr Vater Pa Nazarius Ngu ebenfalls die Fotografie. Doch hat keiner von ihnen den Fotografenberuf ergriffen.

Eine Negativsammlung Pa Nazarius Ngus ist nach Angaben seiner Söhne nicht mehr vorhanden. Vielleicht wäre es möglich, in den Palästen der Region Nordwest und bei den Angehörigen der alteingesessenen Elite-Familien<sup>77</sup> in und um Bamenda noch Fotoabzüge von Pa Nazarius Ngu zu finden. Ich habe gewisse Anstrengungen unternommen, Paläste in der heutigen Region Nordwest sowie Haushalte solcher alteingesessener Familien zu besuchen,

---

<sup>74</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Achu Tayong Samson vom 13.3.06 in Bamenda. Im Kindesalter half er als Neffe von Pa Nazarius Ngu ebenfalls, dessen Fotografieausrüstung auf seinen Wanderungen zu tragen.

<sup>75</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Peter Mokom Ngu am 12.10.06 in Bamenda.

<sup>76</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Peter Mokom Ngu am 12.10.06 in Bamenda. Auch heute noch werden in der Region Nordwest manchmal Kreuze mit Schreibstiften (Kugelschreiber etc.) auf den Fotos gemacht, um die darauf porträtierten verstorbenen Personen zu kennzeichnen (siehe Kapitel 4.7.).

<sup>77</sup> Kürzlich hat Erin Haney (2012) darauf hingewiesen, wie wichtig mangels anderer Archivquellen die privaten Fotosammlungen für die historische Untersuchungen in Afrika sein können.

doch habe ich dabei über fünf Jahrzehnte alte Fotos nur selten angetroffen. Es hätte hierfür wohl noch intensivere Nachforschungen gebraucht. Eine Schwierigkeit besteht darin, dass man die Fotos Pa Nazarius Ngus – wenn man sie denn fände - kaum wird identifizieren können. Stempel eines Fotostudios auf der Rückseite der Fotos darf man für damalige Zeiten nicht erwarten: Bis in die 1950er Jahre, als in Bamenda bereits ein paar Fotografen tätig waren, war ein entsprechender Geschäftsstempel gemäss verschiedenen älteren Leuten im Gebiet der heutigen Nordwest noch nicht gängig.<sup>78</sup> *Grossformatige* Fotos werden selbst heute von den Fotostudios oft nicht gestempelt.<sup>79</sup> Auch ist zu berücksichtigen, dass alte Fotos unter Umständen in den Palästen und den genannten Familien kaum mehr vorhanden sein dürften. Denn früher wurden Fotos wie andere Habseligkeiten einer verstorbenen Person aus Wut, Trauer oder Angst häufig zerstört (Kapitel 4.7.). Ebenso können alte Fotografien durchaus von Verwandten und Familienfreunden mitgenommen worden sein und sich heute anderswo befinden. Gleichwohl wären weitere Nachforschungen in den Palästen oder bei altetablierten Familien erstrebenswert. Pa Nazarius Ngu machte mit der Fotografie damals offenbar viel Geld. Es war ihm möglich, seinen Kindern eine Hochschulbildung zu finanzieren.

In der Kolonialzeit war in Bamenda und im Gebiet der heutigen Region Nordwest - wie in anderen Gegenden West- und Zentralafrikas - das Medium Fotografie etwas, das sich nicht jedermann leisten konnte (vgl. Behrend/Wendl 1998:8; vgl. Werner/Nimis 1998:17-19; Vokes 2008:350; Kapitel 2.1.1.). Ältere Leute berichteten mir, dass in den 1950er Jahren nur in reicheren Haushalten vergrösserte Fotografien in den Stuben vorkamen. Dies stimmt mit meiner eigenen Erfahrung überein, dass ich in Bamenda solche vergrösserte, aus jener Zeit stammende Fotos nur in einigen wenigen und (damals) besser gestellten Haushalten sehen konnte.

Wie offenbar in vielen anderen sub-saharischen Gebieten wurde das Medium Fotografie auch in der Stadt Bamenda erst in den 1960er Jahren und in den 1970er Jahren verbreiteter (vgl. Strother 2013:197; vgl. Pfeffer 2013:4). Die Zahl der Fotostudios nahm in der Stadt Bamenda und im Gebiet der heutigen Region Nordwest in diesen Jahren sehr rasch zu. Das berichteten mir einerseits verschiedene ältere Leute in Bamenda. Andererseits verweist darauf auch die

---

<sup>78</sup> Der Zeitzeuge und Fotograf Pa Geoffry Inusa Wirba, Kumbo (Region Nordwest), meinte präzisierend, dass das Stempeln der Fotos erst mit den Ibo-Fotografen und somit seiner Meinung nach ungefähr zu Beginn der Unabhängigkeitszeit im (ehemals) britischen Kamerun aufgekommen sei. Dies gemäss Gespräch mit ihm am 18.7.09 in Kumbo.

<sup>79</sup> Den Stempel erachten die Fotografen unter anderem als Werbemassnahme. Der Stempel hat aber auch eine Erinnerungsfunktion für die Kundschaft, damit diese weiss, wo sie das Foto vergrössern lassen kann – die Fotovergrösserung ist ein gutes Geschäft (Kapitel 2.3.1. und 2.6.). Da sich mit einem bereits bestehenden grossformatigen Format eine weitere Vergrösserung normalerweise erübrigt und bei grossformatigen Fotos der Stempel durch Rahmen und Schutzglas nicht mehr einsehbar ist, macht ein Stempel offensichtlich wenig Sinn. Nur selten ist auf vergrösserten Fotos auf der Vorderseite und ganz unten im Bereich des weissen Bildrandes ein Stempel des Fotografen zu sehen.

doch bereits höhere Zahl von Fotografien aus der damaligen Zeit im Postkartenformat, die in den privaten Haushalten Bamendas noch heute vorhanden sind. Man kann sie auf ihren Rückseiten an den Studio- und Datumsstempeln identifizieren.

Im Folgenden soll die geschichtliche Entwicklung für das Gebiet der heutigen Region Nordwest und der Stadt Bamenda noch etwas detaillierter gezeigt werden. Alle älteren Leute in Bamenda nannten Pa Nazarius Ngu als ersten und frühesten Fotografen in Bamenda vor dem Zweiten Weltkrieg. Auf dem Boden Bamendas erschienen bis Ende der 1950er Jahre mehrere Fotografen. Für die 1950er Jahre erwähnte der Zeitzeuge Pa Dinga Nkum George, Bamenda, zwei Fotografen mit den Namen *Louis National* und *Providence Photo*. Von *Providence Photo* besitzt er ein Foto, das er nach seiner Heirat im Jahr 1951 und noch vor der Unabhängigkeit 1961 hat schiessen lassen.<sup>80</sup> Und der mittlerweile leider verstorbene Pa Jeremiah Ngwanyam, ebenfalls ein Zeitzeuge, meinte des Weiteren, dass es in den 1950er Jahren insgesamt vier Fotografen in der Stadt Bamenda gehabt habe: Pa Nazarius Ngu, sowie einen "Romanus" aus Bali-Kumbat (Region Nordwest), der die Fotografie in Nigeria gelernt haben soll, dann einen Mann aus der nigerianischen Küstenstadt Calabar sowie sein eigener jüngerer Bruder Pa Nfor Samuel Ngwanyam.<sup>81</sup>

Der Mann aus Calabar, den Pa Jeremiah Ngwanyam erwähnte, hiess übrigens "Ogbono".<sup>82</sup> Er war es, bei dem Pa Nfor Samuel Ngwanyam nach seiner Primarschulzeit Anfang der 1950er Jahre eine mehrjährige Lehre machte.<sup>83</sup> Pa Jeremiah Ngwanyam bezahlte seinem Bruder das Lehrgeld. Die Bezahlung bestand in einem *tilly light*, einer seinerzeit teuren und grossen Stehlampe, die weiträumig leuchtete und wie eine Buschlampe mit Petroleum betrieben wurde. So ein *tilly light* ermöglichte unter anderem das strassenseitige Nachtleben vor einer Bar etc.<sup>84</sup> Pa Nfor Samuel Ngwanyam betrieb dann ab Anfang der 1950er Jahre sein Geschäft in der ebenfalls in der Region Nordwest liegenden Stadt Kumbo, bis er schliesslich später zur Armee in Nigeria ging. Er war in Kumbo um circa 1953 noch weit und breit der einzige Fotograf. Von Kumbo aus besuchte er als Wanderfotograf verschiedene *fondoms* und Ortschaften wie unter anderem auch Ndu, Lu und Nkambe. Er fotografierte vor Schulgebäuden die Klassen samt Lehrer. Ebenso schoss er Lichtbilder auf Hochzeiten und sonntags vor den Kirchen. Er besuchte Dörfer und *fondoms* an Markttagen, um dort Kundschaft zu finden. Für das Entwickeln und Abziehen musste er nach Kumbo in sein Haus

---

<sup>80</sup> Gespräch mit Pa Dinga Nkum George am 15.1.08 in Bamenda.

<sup>81</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Jeremiah Ngwanyam am 18.2.06 und am 20.2.06 in Bamenda.

<sup>82</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Nfor Samuel Ngwanyam am 5.8.09 und am 6.8.09 in Gembu, Nigeria. Ogbono war zuvor in Calabar Veterinärassistent gewesen. Dies gemäss Gespräch mit Pa Jeremiah Ngwanyam am 20.2.06 in Bamenda.

<sup>83</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Nfor Samuel Ngwanyam am 5.8.09 und 6.8.09 in Gembu, Nigeria.

<sup>84</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Jeremiah Ngwanyam am 20.2.06 in Bamenda.



zurückkehren – eine ziemlich strapaziöses Geschäft. An Sonntagen ging er auf Einladung zu besser begüterten Leuten. Dabei wurde jeweils eine Person zu seinem Haus in Kumbo geschickt, um ihm den Auftrag mitzuteilen.<sup>85</sup>

In Bamenda existierten zudem noch zwei weitere Fotografen, die wohl in den späten 1950er Jahren ein Fotostudio in dieser Stadt eröffneten. Sie hiessen mit ihren Geschäftstiteln *C.C. Spot* und *Akosah Photo*. Beide waren Einheimische. *C.C. Spot* kam aus Akum, *Akosah Photo* kam aus Awing. Das sind nicht weit von Bamenda gelegene Ortschaften, die sich östlich und oberhalb der Stadt auf Hügelzügen befinden. *C.C. Spot* war mit seinem Fotostudio an der *Waterside Street* in *Old Town*, Bamenda, und John Akosah nahe an der *City Hotel/Holiday Hotel Junction*, ebenfalls in *Old Town*, Bamenda, stationiert. Ihre Studios waren damals an den am stärksten frequentierten Strassen und im Zentrum der Stadt, was gut war, um sich Kundschaft zu sichern. *C.C. Spot*, mit Namen Charles Che Ndifor, soll das fotografische Handwerk in der Stadt Foumban in der heutigen kamerunischen Region West erlernt haben. Dies erfuhr ich von einem Fotografen in Bamenda, welcher der in Foumban ansässigen Ethnie der Bamum angehört.<sup>86</sup>

Ein weiterer Fotograf, der nach eigenen Angaben schon um circa 1960 sein Geschäft in und rund um Bamenda betrieben hatte, ist Pa Chrysantus Niyanka Mboh. Zuerst machte er eine Ausbildung zum Schreiner und ging dann in den damals ebenfalls britischen Südwesten Kameruns. Nach seiner Rückkehr nach Bamenda Anfang der 1960er Jahre fuhr er mit dem Motorrad (!) in die *fondoms* und die Ortschaften rund um Bamenda, um dort gewerbsmässig zu fotografieren. Pa Chrysantus Niyanka Mboh erwähnte auch einen Mann, welcher der Ethnie der Meta (ebenfalls Region Nordwest) zugehörig war.<sup>87</sup> Er hiess "Mister Mukerson", bei welchem er um das Jahr 1960 eine fotografische Lehre in Bamenda machen wollte. Doch dieser wies ihn ab. Und so habe er die Fotografie aus Not autodidaktisch erlernt. "Mister Mukerson" soll das Fotografenhandwerk in Lagos, Nigeria, erlernt haben.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Gemäss Gespräch mit dem älteren Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in dessen Haus in Kumbo. Pa Geoffry Inusa Wirba war 1953 ein Lehrling von Pa Nfor Samuel Ngwanyam.

In Njinikom (Kom) nördlich der Stadt Bamenda lebte übrigens gemäss Walter Gam Nkwi noch 2008 ein Fotograf an der *Mission Road*, der weitere Angaben über die Geschichte des Fotogewerbes im Gebiet der heutigen Region Nordwest seit den 1940er/1950er Jahren machen könnte. Er soll ab 1948 in Njinikom als Fotograf tätig gewesen sein (gemäss mündlicher Auskunft von Walter Gam Nkwi, Historiker an der Universität Buea, am 28.1.08 in Buea). Leider fand ich keine Zeit mehr, ihn aufzusuchen. Unter glücklichen Umständen könnte dieser Fotograf sein für die Region Nordwest relativ altes Fotoarchiv bis heute aufbewahrt haben.

<sup>86</sup> Dies gemäss Gespräch mit Pa Che Martin alias *Photo Sammy* am 25.3.06 in Bamenda.

<sup>87</sup> Die Ethnie der Meta ist rund um die Stadt Mbengwi ansässig, die etwas westlich von Bamenda gelegen ist.

<sup>88</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Chrysantus Niyanka Mboh am 22.1.08 und 2.8.09 in Bamenda.

Pa Salomon, ein anderer Zeitzeuge, sprach davon, dass noch vor der Unabhängigkeit von *Southern Cameroons* nur ein paar Bali<sup>89</sup>- und Meta-Leute als Wanderfotografen in der heutigen Region Nordwest tätig gewesen seien. Dies könnte nach all meinen gesammelten Eindrücken wiederum durchaus für die 1950er Jahre wie auch für die 1960er Jahre zutreffen.<sup>90</sup>

Wie bereits erwähnt waren es schliesslich die 1960er/1970er Jahre, als die Fotografie nach all den sonst von mir gesammelten Daten in den Städten des ehemals britischen Kameruner Graslands so richtig zu florieren begann. Dies, zumal verschiedene ältere InformantInnen immer wieder betonten, wie selten Fotografen vor der Unabhängigkeit im britischen Kameruner Grasland waren. Ausserdem war die Stadt Bamenda in den 1950er Jahren noch so klein (Abb. 7), dass damals kaum mehr als eine Handvoll Fotografen ihr finanzielles Auskommen gefunden hätten. Nach der Unabhängigkeit Kameruns begann auch in Bamenda das "goldene Zeitalter" der Schwarzweissfotografie, das gemäss Jean-François Werner (Werner 1993:48; Werner/Nimis 1998:19; siehe Kapitel 2.1.1.) in Westafrika ab dem Zweiten Weltkrieg anbrach. Ab den 1960er Jahren eröffneten immer mehr Fotografen in Bamenda ein Fotostudio. Unter diesen Fotografen, die ab circa 1960 neue Fotostudios in der Stadt gründeten, war Pa Abraham Takoutouo alias *Abraham Photo*.<sup>91</sup> Pa Abraham Takoutouo kam 1958 von Mbouda zu Fuss nach Bamenda. Mbouda liegt etwas südöstlich von Bamenda (Abb. 4) und befand sich zu jener Zeit in Französisch-Kamerun. Pa Abraham Takoutouo benötigte für die Strecke etwa einen Tag. Heute kann man Mbouda mit einer halbstündigen Autofahrt von Bamenda aus erreichen. Pa Abraham Takoutouo lebte in Bamenda vorerst bei einem älteren Bruder und half in dessen kleinem Lebensmittelladen aus.<sup>92</sup> Da er schon in Mbouda von einem Schulfreund das Fotografieren erlernt hatte, eröffnete er um etwa 1961 nach kurzer zweimonatiger Lehrzeit bei *C.C. Spot* sein eigenes Studio namens *Abraham Photo* an der *Ghana Street/Ngeng Junction* in Bamenda.<sup>93</sup>

Unter weiteren Fotografen, die im Lauf der 1960er Jahre und der 1970er Jahre nach Bamenda kamen, war auch Paul Neba. Er lernte die Fotografie von einem Mann namens Robert Ngwa, der bereits um circa 1960 in Bafut - ein sehr grosses *fondom* nahe Bamenda - als Fotograf tätig war. Robert Ngwa, gebürtig aus Bafut, kam aus dem Südwesten Kameruns nach Bafut

---

<sup>89</sup> Mit Bali-Leuten können etwa Leute aus Bali-Nyonga, etwas südwestlich von Bamenda, oder von Bali-Kumbat, ein wenig östlich von Bamenda, gemeint sein. Bali-Nyonga wie Bali-Kumbat liegen ebenfalls im Gebiet der heutigen Region Nordwest.

<sup>90</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Salomon am 13.3.06 in Bamenda.

<sup>91</sup> Nicht zu verwechseln mit einem jetzt noch in Bamenda arbeitenden Fotografen mit dem Geschäftstitel *Young Abraham*. Dieser ist der ehemalige Lehrling von Pa Abraham Takoutouo.

<sup>92</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen mit Pa Abraham Takoutouo im Jahr 2006 und 2009.

<sup>93</sup> Gemäss diversen Gesprächen mit Pa Abraham Takoutouo im Jahr 2006 wie auch am 8.9.09 in Bamenda.

zurück. Nach Paul Neba, Bamenda, soll Robert Ngwa die Fotografie in Nigeria erlernt haben. Paul Neba, der zuvor in Bafut einfacher Jäger war, ging bei Robert Ngwa in die Lehre, nachdem es ihn sehr fasziniert hatte, wie Robert Ngwa bei einer Hochzeit in Bafut mit seiner grossen und schweren Kamera hantierte. Er, Paul Neba, wollte dies auch können. Nach der Lehre bei Robert Ngwa hatte Paul Neba dann sein Fotogeschäft in Bafut. Er wurde vom *fon* von Bafut wegen seiner Fotografien hoch geschätzt und erhielt deswegen sogar viel Land von ihm! Etwa um 1972 verliess Paul Neba Bafut, um in der nahe gelegenen Stadt Bamenda sein dort erstes Studio am *City Chemist Roundabout* (siehe Abb. 6) zu eröffnen. Paul Neba nannte sich nach seinen Initialen *P.N. Photo*.<sup>94</sup> Mitte 2013, bei meinem letzten Aufenthalt in Bamenda, war er nicht mehr als Fotograf tätig.

In den 1960er und 1970er Jahren etablierten sich weitere Fotografen aus Nigeria, darunter insbesondere Ibos, in Bamenda. Es ist somit auch in Bamenda – wie in vielen sub-saharischen Städten – historisch betrachtet ein stetes Mitwirken von Nigerianern im Fotogewerbe feststellbar (vgl. Nimis 2005). Unter diesen Ibo-Fotografen ist beispielsweise Aloysius Muoka alias *Hilford Photo* zu nennen, der nach eigenen Angaben 1971 aus Onitsha, Nigeria, kam, Verwandte hätten ihn und seinen Bruder nach Bamenda gelockt. Er und sein Bruder seien bereits gelernte Fotografen gewesen.<sup>95</sup> Wahrscheinlich flüchteten manche Ibo-Fotografen auch wegen des Biafra-Kriegs (1967-1970) von Nigeria nach Kamerun.

Erwähnenswert ist, dass einige Fotografen, die in Bamenda als Nigerianer gelten, ihr Handwerk erst in Kamerun beziehungsweise in Bamenda erlernt hatten. So zum Beispiel Christian Okonkwo alias *Young Saloon Photo*, der sein Studio in Bamenda Ende 2005 schloss, oder Daniel Kizito alias *Rex Standard Photo*. Christian Okonkwo machte sein Studio in Bamenda nach eigenen Angaben um 1972 auf und Daniel Kizito um 1985. Beide erlernten das Handwerk in Bamenda von einem in der Stadt bekannt gewesenen Fotografen, welcher den Geschäftstitel *Chico de Young Photo* hatte.<sup>96</sup>

Die Ibo-Fotografen galten gemäss Gesprächen mit älteren Fotografen in Kamerun beziehungsweise in der Region Nordwest als besonders exzellente und fortschrittliche Fotografen. Sie sollen es gewesen sein, die nach dem Zweiten Weltkrieg oder nach der Unabhängigkeit das Retuschieren und das Kolorieren der Fotos in das Gebiet der heutigen Region Nordwest mitbrachten. Ausserdem waren es offenbar die Ibo-Fotografen, welche nicht mehr bloss - wie noch Pa Nazarius Ngu oder Pa Nfor Samuel Ngwanyam - die Leute vor

---

<sup>94</sup> Gemäss diversen geführten Gesprächen mit Paul Neba in Bamenda in den Jahren 2006 und 2009.

<sup>95</sup> Gemäss Gespräch mit Muoka Aloysius am 11.9.06 in Bamenda.

<sup>96</sup> Gemäss Gesprächen mit Christian Okonkwo im Oktober 2003, am 25.1.06 und am 10.2.06 sowie mit Daniel Kizito am 9.2.06 in Bamenda. *Chico de Young Photo* soll – wie ich von älteren Fotografen in Bamenda gehört habe - wiederum der Lehrling vom noch früheren Fotografen *Chico Photo*, Bamenda, gewesen sein.

Hauswänden oder Hecken und Pflanzen fotografierten, sondern einfache Stoffhintergründe wie auch gemalte Fotokulissen benutzten und somit mithalfen, diese fotografischen Praktiken im Gebiet der heutigen Region Nordwest einzuführen.<sup>97</sup> Pa Salomon, Bamenda, und der ältere Fotograf Geoffry Inusa Wirba, Kumbo (Region Nordwest), erwähnten, dass die Ibo-Fotografen jeweils in den Städten blieben und nicht in die Dörfer gegangen seien.<sup>98</sup> Pa Salomon gab dafür als Grund an, dass die Ibo-Fotografen die lokalen Sprachen nicht beherrschten und die ländliche Bevölkerung noch nicht so oft Pidgin-Englisch sprach. Das dürfte zutreffen. So kennen in der Region Nordwest selbst heute noch ältere Menschen auf dem Land hier und da nur lokale Sprachen.

All die mehr oder weniger einheimischen oder nigerianischen Fotografen bildeten in Bamenda seit den 1960er und 1970er Jahren weitere Lehrlinge aus. Und da diese ehemaligen Lehrlinge zusätzlich neben der Zuwanderung von Fotografen nicht selten auch in Bamenda Fotostudios eröffneten, nahmen die Fotostudios wie erwähnt stetig zu. Die Fotostudios haben sicherlich eine steigende Nachfrage nach Lichtbildern befriedigt, denn die Stadt Bamenda wuchs damals bevölkerungsmässig stark an (vgl. Awambeng 1991:22,24,97). So fanden die neuen Fotostudios stets genug Kundschaft.

Ein weiteres Beispiel für die Generation von Fotografen, die in Bamenda in der Blütezeit der Schwarzweissfotografie die Fotografie erlernten und ein Fotoatelier eröffneten, ist das Fotostudio *Gay Photo*, das etwa um 1972 in Bamenda eröffnet wurde. Es existiert heute noch. Sein Inhaber, ein Mann aus dem *fondom* Mankon und damit aus Bamenda, machte eine mehrjährige Lehre bei *C.C. Spot* und eröffnete dann sein eigenes Fotostudio an der damals sehr betriebsamen *Independent Street* in Bamenda. Der Name *Gay Photo* verweist mit dem englischen Wort „gay“ auf die oft verspürte Fröhlichkeit und Freude hin, mit welcher das Medium Fotografie in vielen Teilen des sub-saharischen Raum überwiegend konnotiert ist (siehe Kapitel 5.2.; vgl. Schneider 2011:104-109).<sup>99</sup>

Wie es Werners (1993:48; Werner/Nimis 1998:19) erwähnte Rede vom goldenen Zeitalter der Schwarzweiss-Fotografie deutlich macht, war früher die Fotografie ein sehr gut rentierendes Geschäft. So auch in Bamenda: Manche Fotografen wie John Akosah (*Akosah Photo*), Charles Che Ndifor (*C.C. Spot*), Pa Chrysantus Niyanka Mboh (*Mboh's Photo*) besaßen in Bamenda schon früh Motorräder – damals wie heute ein gewisses Zeichen von Wohlstand.

---

<sup>97</sup> Gemäss Pa Nazarius Ngus Söhnen (siehe oben). Ebenso gemäss Gespräch mit dem Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo und gemäss Gespräch mit Pa Chrysantus Nijanka Mboh am 2.8.09 in Bamenda.

<sup>98</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Salomon am 17.1.08 in Bamenda und mit dem Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo.

<sup>99</sup> Gemäss Gespräch mit *Gay Photo* am 15.9.09 in Bamenda.

Später soll Charles Che Ndifor sogar ein Auto gehabt haben!<sup>100</sup> Auch in anderen sub-saharischen Städten und Orten wurde der finanzielle Erfolg der Fotografen durch den Besitz von Rollern, Motorrädern oder Autos deutlich sichtbar (vgl. Magnin 1997:13; vgl. Zeitlyn 2010b:355).

Für das goldene Zeitalter der Schwarzweiss- und Fotostudiofotografie von den 1960er bis in die 1980er Jahre in der Stadt Bamenda dürfte neben dem urbanen Bevölkerungswachstum auch ein gewisser urban-wirtschaftlicher Aufschwung verantwortlich gewesen sein (vgl. Awambeng 1991:22,24,87,89,97-98). So meinte etwa Pa Raymond, dass er in den 1960er Jahren aus dem Südwesten Kameruns zurück nach Bamenda gekommen sei, weil sich damals in Bamenda die Lebensumstände zum Positiven gewendet hätten.<sup>101</sup>

Mit Blick darauf, dass Pa Ngu in Bamenda als Fotograf offenbar insbesondere bei besser gestellten Familien einen Besuch abstattete (siehe oben), könnte sich in Bamenda und im Allgemeinen (!) über die Zeit hinweg ein gewisses *trickle down* dieses Mediums von den Eliten zu den gemeinen Leuten ergeben haben. Diese grobe Tendenz eines *trickle down* könnte über alles hinweg betrachtet auch auf andere sub-saharische Gegenden zutreffen (vgl. Pepper 2013:1). So finden sich etwa in der Literatur entsprechende Bemerkungen bezüglich Uganda (Vokes 2008:350, 2012b:16; Brielmaier 2013:262) oder Ghana (Haney 2013:68-69). Fotostudios etablierten sich im Gebiet der heutigen Region Nordwest noch eine gewisse Zeit lang vor allem - aber nicht nur! - in den Städten: Auf dem Land waren die Fotografen in der Region Nordwest gemäss diversen Gesprächen bis in die 1970er Jahre nicht so häufig. Manchmal kamen die Fotografen damals nur an Markttagen oder allenfalls zu Hochzeiten etc. in die Dörfer. Doch seither hat sich auch auf dem Land eine permanente und vermehrte Präsenz von Fotografen ergeben. Heute findet man in der Region Nordwest manchmal mehrere Fotografen und Fotostudios pro Dorf oder ländliches *fondom*. Auch die normale dörfliche Bevölkerung kann deshalb heute jederzeit Fotos in Auftrag geben, ohne wie teils bis in die 1970er Jahre den Markttag abwarten oder in die nächstgelegene Stadt zu einem Fotostudio gehen zu müssen. Zur Verbreitung von Fotos hat zudem gewiss der übliche dynamische Austausch zwischen den Verwandten in der Stadt und auf dem Land beigetragen. Noch Anfang der 1960er Jahre scheint die allgemeine gesellschaftliche Verbreitung des Mediums Fotografie in der Region Nordwest noch relativ spärlich gewesen zu sein. So schrieb im Jahr 1963 John Ngu Foncha, zu jener Zeit der Ministerpräsident Westkameruns, dem damaligen Präsidenten des gesamten Kameruns, Ahmadou Ahidjo, noch Worte, die eine

---

<sup>100</sup> Dies gemäss Aussagen älterer Fotografen wie Pa Chrysantus Nijanka Mboh am 2.8.09 und am 22.1.08 sowie gemäss Angaben von Paul Neba am 24.8.09 in Bamenda.

<sup>101</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Raymond am 20.7.09 in Bamenda.

starke pekuniäre Armut in Westkamerun, also im ehemals britischen *Southern Cameroons*, erkennen lassen. Ngu Foncha verfasste dieses Schreiben an Ahmadou Ahidjo anlässlich der geplanten Einführung einer neuen nationalen Identitätskarte auf dem gesamten Gebiet Kameruns, damals noch in zwei Bundestaaten, das frankophone Ostkamerun und das anglophone Westkamerun, aufgeteilt (siehe Kapitel 1.5.). Foncha teilte Ahidjo mit, dass die Bevölkerung Westkameruns - und somit einschliesslich der heutigen Region Nordwest – hinsichtlich der neuen und obligatorischen Identitätskarten die Kosten für Passfotos nicht werde tragen können:

*“The cost of photographs will weigh too heavily on the people, many of whom have never taken a photograph in their lives. As the issue of these [identity] cards must be made compulsory, Government must bear the cost of the photographs.”*<sup>102</sup>

Nimmt man Fonchas Zeilen zum Nennwert, so hat in Westkamerun ein hoher Bevölkerungsteil bis ins Jahr 1963 noch nie ein Porträtfoto in Auftrag gegeben. Unter diesem Bevölkerungsteil dürfte vermutlich verstärkt auch die auf dem Land lebende Bevölkerung gewesen sein, die gegenüber Städtern im Allgemeinen (!) wohl weniger oft einen Fotografen sah und die gegenüber der städtischen Bevölkerung - wie heute - weniger Geld zur Verfügung hatte. Wie in (West-)Kamerun war es in West- und Zentralafrika üblich, dass weite Teile der Bevölkerung mit dem Medium Fotografie erstmals wegen der obligatorischen Identitätskarte - und damit auf staatlich-zwangsverordnete Weise - fotografiert wurden (Kapitel 2.1.1.). In vielen kolonialen oder postkolonialen Staaten im sub-saharischen Raum verhielt es sich so (Werner/Nimis 1998:19; vgl. Buckley 2001:88, 2006:64; Kapitel 2.1.1.).

In Kamerun wurde regional beschränkt schon früher die Identitätskarte eingeführt. Bereits seit 1947 war in der Kolonialzeit im französisch verwalteten Kamerun, dem späteren postkolonialen Ostkamerun, die Identitätskarte schrittweise in verschiedenen Regionen obligatorisch geworden. Dies, bis schliesslich 1953 beschlossen wurde, die Identitätskarte im ganzen französisch verwalteten Kamerun obligatorisch zu machen. Ab dann mussten unter der französischen Verwaltung alle Personen ab einem Alter von 16 Jahren eine Identitätskarte samt Passfotografie besitzen.<sup>103</sup> Im britisch verwalteten Kamerun, dem späteren

---

<sup>102</sup> National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1962/6 (ohne Dossiertitel), Schreiben vom 24. Januar 1963.

<sup>103</sup> Archive Nationale, Yaoundé: Journal officiel du Cameroun français vom 1. Februar 1947:195: arrêté no 80 portant création d’une carte d’identité dans certains agglomérations vom 14. Januar 1947; Journal officiel du Cameroun français vom 15. Februar 1947:309: arrêté no 294 instituant l’obligation de la carte d’identité et de la déclaration de résidence dans la région du Wouri vom 1. Februar 1947; Journal officiel du Cameroun français vom 1. März 1947:397-399: arrêté no 48 portant application à l’agglomération de Yaoundé de l’arrêté du 14 janvier 1947 instituant une carte d’identité dans certains agglomérations vom 13. Februar 1947; Journal officiel du Cameroun français vom 1. Juli 1947:870-871: arrêté no 185 portant application à l’agglomération d’Ebolowa de l’arrêté du 14 janvier 1947 instituant une carte d’identité dans certains agglomérations vom 3. Juni 1947; Journal officiel du Cameroun français vom 12. September 1950:1179-1180: arrêté no 432 instituant une carte d’identité dans les centres urbains de Sangmélina et de Djoun vom 31. August 1950; Journal officiel du

Westkamerun, war dies jedoch ganz anders. Dort hatte unter den Briten nie eine allgemeine Pflicht der Identitätskarte Eingang gefunden.<sup>104</sup> Erst 1964 lag das gesetzliche Dekret für eine gesamtstaatliche kamerunische Identitätskarte vor - ein Dekret, welches im oben erwähnten Briefwechsel zwischen Foncha und Ahidjo angebahnt worden war.<sup>105</sup> Allerdings sollte es dann nochmals dauern, bis die Bevölkerung in Westkamerun zwangsverordnet mit dem Medium Fotografie in Kontakt kam. Offiziell wurde die Identitätskarte in Ostkamerun erst ab dem 1. Januar 1968 und in Westkamerun ab dem 1. Juli 1968 zwingend (Zeitlyn 2010a:408,422, 2010b:459).<sup>106</sup> Doch gab es in Westkamerun grosse Probleme bei ihrer Einführung. Es haperte an der Organisation, an der zu geringen Anzahl Mitarbeiter und an fehlendem Material. Zur Abwicklung richtete man Posten zur Identifikation in grösseren Städten und auch mobile Teams für die Dörfer ein.<sup>107</sup> Mit den Identifikationsmannschaften haben teilweise vor Ort auch Fotografen für die Herstellung von Passfotos gearbeitet, wie aus verschiedenen mündlichen Gesprächen hervorgegangen ist.<sup>108</sup>

Was historisch die technische Ausrüstung der Fotografen betraf, ist Folgendes zu bemerken: Bis in die 1960er Jahre hinein wurden im Fotogewerbe in der heutigen Region Nordwest wie auch in Mbouda (Region West) Kastenkameras beziehungsweise Balgenkameras fürs Grossformat (Negativglasplatten beziehungsweise Planfilm grösser als 6 x 9 cm) verwendet (Zeitlyn 2010b:463). Kleine Kameras hatten gemäss den Auskünften älterer Leute nur ein paar wenige reiche Leute der einheimischen Elite sowie Kolonialbeamte und Missionare. Man nannte die Kasten- und Balgenkameras im anglophonen Kameruner Grasland *cover head cameras*, weil der Fotograf bei diesen Kameras fürs Grossformat mit seinem Kopf unter einem Tuch hinter der Kamera verschwand. Auch der Name *congo camera* war für solche Kameras bekannt. Dies, weil eine früher von manchen Fotografen genutzte Grossbild-Balgenkamera an ihrem Gehäuse eine Metallplatte mit der Aufschrift "Congo" hatte. Die *congo camera* wurde von der japanischen Firma *Yamasaki Optical Co. Ltd*, Tokyo, hergestellt.<sup>109</sup> Und dann waren für die Kasten- und Balgenkameras im Gebiet der heutigen

---

Cameroun français vom 14. Oktober 1953:1668: arrêté no 599 instituant l'obligation de la carte d'identité sur le territoire du Cameroun vom 24. September 1953.

<sup>104</sup> Vgl. National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1962/6 (ohne Dossiertitel), Schreiben vom 28.12.1962.

<sup>105</sup> Archive Nationale, Yaoundé: Journal officiel de la République Fédérale du Cameroun vom 1. Oktober 1964:1041-1042: décret no 64-DF-394 instituant une carte nationale d'identité vom 29. September 1964.

<sup>106</sup> National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1964/1 "National Identity Cards", Circulaire no 13/ME/ATP/DEAC/EGD (mit Eingangsstempel vom 26. Juli 1968).

<sup>107</sup> Vgl. National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1964/1 "National Identity Cards", Circular No. 411/PS/S, Seite 3, Schreiben vom 10. August 1965, vom 4. Januar 1966 und vom 12. Dezember 1966.

<sup>108</sup> Gemäss Gespräch beispielsweise mit Takoutouo Abraham (*Abraham Photo*) am 27.8.09 in Bamenda. Vgl. National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1964/1 "National Identity Cards", Schreiben vom 12. Dezember 1966.

<sup>109</sup> Pa Takoutouo Abraham (*Abraham Photo*) besass im Jahr 2006 eine solche *congo camera* noch immer in seinem Haus im Stadtviertel New Layout, Bamenda.

Region Nordwest auch noch Bezeichnungen wie *magic cargo* oder *juju camera* in Gebrauch. Früher glaubten die Leute nämlich, dass die Fotografie etwas mit Magie zu tun habe (Kapitel 4.6. und 5.2.). Das Pidgin-Wort *juju* meint Magie und wird auch für magisch mächtige Masken und Maskentänzer verwendet. In den 1960er Jahren und besonders Anfang der 1970er Jahre kamen die kleineren doppeläugigen Kameras für das Mittelformat (4,5 x 6 cm bis 6 x 9 cm) unter den Fotografen in Bamenda auf.<sup>110</sup> Wie in anderen Gegenden West- und Zentralafrikas waren für solche Kameras in der heutigen Region Nordwest die Marken Yashica und Mamiya verbreitet (Werner/Nimis 1998:18,20-21). Alte Fotografen in Bamenda nannten und nennen diese Mittelformat-Kameras auch *box cameras*. Diese Mittelformatkameras ermöglichten die Verwendung von Rollfilm, was die Bedienung und Handhabung um einiges erleichterte: Zuvor waren mit den Kasten- und Balgenkameras Negativgrossformate von ungefähr 13 x 18 cm üblich. Man benutzte für die Kasten- und Balgenkameras entweder Glasplatten oder Planfilme, in Bamenda auch *film plates* beziehungsweise *cut film/kot film* (geschnittener Film) genannt. Die Glasplatten oder Planfilme musste man in eine Kassette legen und hinten an der Kamera für jedes einzelne Foto heraus- und hineinschieben. Diese umständliche Handhabung des Fotografierens entfiel mit der Rollfilm-Kamera im Mittelformat. Zudem wurde durch die kleineren Rollfilm-Mittelformatkameras die Ausrüstung weniger schwer und sperriger. Ein grosser Vorteil war auch, dass man nicht mehr zerbrechliche Negativ-Glasplatten zu transportieren hatte.

Der verbreitete Zugang zu Elektrizität in Bamenda ab 1972/1973 gab schliesslich eine weitere Grundlage, die kleineren, handlicheren Kameras für den Mittelformatfilm (und später auch für den Kleinbildfilm) zu verwenden. Die in der Dunkelkammer mit elektrischen Glühlampen betriebenen Vergrösserungsgeräte ("V-Geräte") machten es nun bequem möglich, solche relativ kleinen Filmnegative auf die damals üblichen Abzüge im Format von ungefähr 9 x 13 cm und darüber hinaus zu vergrössern.<sup>111</sup> Sicherlich dürfte auch in anderen sub-saharischen Gegenden die verbreitete Einführung der Elektrizität die Verwendung von Mittelformat- und später Kleinbild-Kameras begünstigt haben (vgl. Nimis/Werner 1998).

Vor der Einführung von Elektrizität war unter anderem das Abziehen als Kontaktprintverfahren im Schein eines Buschlampe Lichts sehr üblich gewesen. Offenbar führten damals einzelne Fotografen in Bamenda auch das Kontaktabzugsverfahren mit

---

<sup>110</sup> Pa Nfor Samuel Ngwanyam soll allerdings schon 1953 auch eine *box camera* und damit eine Rollfilm-Kamera besessen haben [gemäss Gespräch mit dem älteren Fotografen Pa Geoffrey Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo].

<sup>111</sup> Gemäss verschiedenen mündlichen Auskünften älterer Leute in Bamenda und gemäss Archivunterlagen. Vgl. North-West Regional Archives: Dossier NW/Rj/1967/1: Street Lighting/Local Authority Councils, Schreiben vom 24.9.1973 betreffend der Stromnetzaufbau- und Elektrizitätsrechnung für das Mankon Area Council.



Tageslicht durch. Und gemäss älteren Leuten und Fotografen wurden in den 1950er Jahren und wohl noch bis in die 1960er Jahre hinein auch die Grossformat-Kameras als Vergrösserungsgeräte genutzt, wobei man einen Raum abdunkelte und ein kleines Loch in der Hauswand für den Eintritt des für den Vergrösserungsvorgang nötigen Tageslichts genutzt haben soll.<sup>112</sup> Der Kontaktabzug mit Tageslicht und das Benutzen von Kameras zur Foto-Vergrösserung sind sehr alte Verfahren, die früher auch in Europa üblich waren.<sup>113</sup>

Vor der Elektrifizierung Bamendas gab es sogenannte *day time studios*. Das heisst, man konnte Fotos nur bei Tageslicht und draussen, beispielsweise vor dem "Fotostudio", machen. Mit der Einführung von Elektrizität war es möglich geworden, auch nach dem Eindunkeln oder nachts im Fotostudio zu fotografieren. Nur wenige Fotografen verfügten in Bamenda vor der allgemeinen Einführung der Elektrizität über einen mit Benzin betriebenen Stromgenerator und konnten so bereits nachts und im Studio Fotos schiessen. Fotos nachts zu schiessen wurde mit modernem Fortschritt konnotiert. Mit Stolz wurden deshalb die Fotostudio-Stempel, die auf den Rückseiten damaliger Fotos angebracht wurden, mit dem Vermerk *day and night studio* versehen. In Bamenda hatte Charles Che Ndifor alias *C.C. Spot* schon vor 1972 - und damit vor der Einführung der Elektrizität in Bamenda - einen Stromgenerator. In Bafut - ebenfalls vor 1972 - besass nur Paul Neba alias *P.N. Photo* einen Stromgenerator.<sup>114</sup> Stromgeneratoren waren teuer und ein starkes Zeichen von Wohlstand und Reichtum. Heute ist ein mit Benzin betriebener Stromgenerator in vielen Fotostudios trotz der vielen Stromunterbrüche äusserst selten und nach wie vor ein Luxus. Mit der Verfügbarkeit von Strom nutzten in der Ära der Schwarzweiss-Fotografie die Fotografen in Bamenda gerne Aluminiumtöpfe als Lampenschirme. Von beiden Seiten leuchteten diese Lampen den Aufnahmebereich im Fotostudio aus - so wie das offenbar überall in West- und Zentralafrika der Fall war (vgl. Nimis/Werner 1998). Durch das Licht von beiden Seiten wurde der Schattenvorwurf der Porträtierten auf die Fotokulisse dahinter vermindert. Das Vermindern des Schattenwurfs auf die Fotokulisse wird - damals wie heute - als schön und als für ein gutes Foto notwendig erachtet (Wendl 1999:295).<sup>115</sup>

Schon kurz nach der Elektrifizierung Bamendas bahnte sich eine nächste Revolution an: Die Farbfotografie. Manche Fotografen in Bamenda wie Charles Che Ndifor alias *C.C. Spot*, Paul Neba alias *P.N. Photo* oder Aloysius Muoka alias *Hilford Photo* versuchten schon in den

---

<sup>112</sup> So zum Beispiel gemäss Gesprächen in Bamenda mit Pa Jeremiah Ngwanyam am 20.2.06, mit Takoutouo Abrahm (*Abraham Photo*) am 2.2.06 und mit Paul Neba (*P.N. Photo*) am 24.8.09.

<sup>113</sup> Vgl. zum Beispiel: Universitätsbibliothek Basel (Magazin): Vogel, Hermann: Lehrbuch der Fotografie. Theorie, Praxis und Kunst der Fotografie. Berlin: Oppenheim 1870:348-354.

<sup>114</sup> Gemäss Gespräch mit Paul Neba in Bamenda am 24.8.09.

<sup>115</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen mit Fotografen in Bamenda im Jahr 2006.

1970er Jahren Farbfotos selbst und manuell zu produzieren. Doch die Vergrößerungsgeräte für die Farbfotografie waren teuer und die drei genannten Fotografen waren in Bamenda offenbar die einzigen, die sie sich leisten konnten. Die Resultate dieser lokal hergestellten Farbfotos waren nicht herausragend. Die Qualität der Farbfotos war meist schlecht und die Farbe bleichte rasch aus gemäss Angaben von Paul Neba (*P.N. Photo*), Aloysius Muoka (*Hilford Photo*) sowie anderer älterer Leute in Bamenda.<sup>116</sup> Den Anstoss, Farbfotografie lokal zu produzieren, gab vermutlich ein AGFA-Vertreter. Er war ein Weissler (Pidgin-Englisch: *whiteman*), der etwa um 1972 nach Bamenda kam, um die Farbfotografie zu fördern. Bei AGFA machte man sich offenbar aufgrund der Elektrifizierung Bamendas Hoffnungen auf das Farbfotogeschäft. Die analoge Farbfotografie ist praktisch nur durchführbar anhand von mit elektrischem Licht betriebenen Vergrößerungsgeräten, die einen speziellen Farbmischkopf zur Beseitigung von Farbstichen besitzen. Der AGFA-Vertreter hielt ein Seminar für Farbfotografie in Bamenda ab. Einige Fotografen in Bamenda besitzen noch heute das Foto, auf welchem der AGFA-Vertreter mit den damaligen Fotografen Bamendas zusammen posierte. Später soll es nach dem Besuch des AGFA-Vertreters für Charles Che Ndifor (*C.C. Spot*) möglich gewesen sein, nach Deutschland zu reisen und dort die Farbfotografie zu erlernen, wie mir verschiedene ältere Fotografen und andere ältere Leute in Bamenda erzählten.

Nach dem Deutschlandaufenthalt kam Charles Che Ndifor nur für kurze Zeit nach Bamenda zurück und ging bald nach Douala. Dort eröffnete er um das Jahr 1980 gemäss verschiedenen Fotografen Bamendas das womöglich erste Farb-Fotolabor im Besitz eines Kameruners und eines der ersten Farb-Fotolabors in Kamerun überhaupt. Er ist seither im Fotolaborgeschäft tätig. Nachdem weitere Fotolabors nach Kamerun gekommen waren, handelte er gemäss verschiedenen älteren Fotografen auch mit Mini-Labmaschinen.<sup>117</sup> Er besass noch 2008 in Douala-Bonabéri ein Fotolabor.<sup>118</sup>

Da die Qualität der manuell und lokal in Bamenda produzierten Farbfotos schlecht war und bis Mitte der 1980er Jahre nur wenige Farb-Fotolabors in Kamerun existierten, sandten die Fotografen vereinzelt seit Ende der 1970er Jahre sowie verbreiteter in den 1980er Jahren ihre Farbnegative nach Frankreich. Die Farb-Negativfilme wurden unter anderem an die französischen Firmen *Photorush* in Levet, *Direct-Film* in Cédex-Paris oder zu einer Firma

---

<sup>116</sup> Paul Neba (*P.N. Photo*) hat die Farbfotografie nach eigenen Angaben bei einem kurzen Besuch in Douala in einem Fotofachgeschäft im Rahmen des Kaufs eines teuren Farb-Vergrößerungsgeräts gelernt (gemäss Gespräch mit Paul Neba am 25.12.05). Aloysius Muoka (*Hilford Photo*), Bamenda, hat mir am 11.9.06 erzählt, dass er sich die Farbfotografie autodidaktisch angeeignet habe.

<sup>117</sup> Charles Che Ndifor alias *C.C. Spot* hat nach eigenen Angaben auch ein Fotolabor in Calabar, Nigeria, geführt (gemäss Gespräch am 9.3.06 in Bamenda).

<sup>118</sup> Diesem Fotolabor stattete ich am 6.2.08 einen Besuch ab.

namens *Photo Tirage* übermittelt. Es dauerte jeweils zwei Wochen, bis die Fotoabzüge aus Frankreich in Bamenda eintrafen.<sup>119</sup> Die normale Kundschaft, die anfänglich noch nicht von diesem Postweg wusste, dachte, dass ein Farbfoto wegen der langen Zeitspanne einen enormen Herstellungsaufwand für die Fotografen bedeuten müsse. Die Fotografen konnten deshalb für ein Farbfoto einen guten Preis verlangen. Etwas später sollte dieser Mythos über die aufwändige Herstellung von Farbfotos mit dem Aufkommen der *ambulants*, den mobilen Fotografen, sowie mit dem Erscheinen der Fotolabors in Kamerun und in Bamenda zerbrechen.<sup>120</sup> Mit dem Aufkommen der Fotolabors ab den 1980er Jahren begannen zudem die gemeinen Leute allmählich zu verstehen, dass die "wundersamen" fotografischen Bilder mittels chemischer Bäder hergestellt werden. Wenn man heute zum Fotolabor geht, um die Fotos zu entwickeln, spricht man in Kamerun auf Französisch von *laver les photos* oder auf Pidgin-Englisch von *fo (de-)velop picture dem/fo (de-)velop pictures* oder von *fo wash picture dem/fo wash pictures*. Wie sich in Gesprächen mit Dorfleuten herausstellte, wissen heute üblicherweise selbst die Leute in den Dörfern, wo es heutzutage noch keine Fotolabors hat, darüber Bescheid, dass Fotos mittels chemischer Bäder hergestellt werden.<sup>121</sup>

Mit der Farbfotografie kam auch in Bamenda der Kleinbildfilm auf. Der Mittelformat-Film für Schwarzweiss-Fotografie wurde zurückgedrängt: Die Schwarzweiss-Fotografie war und ist unter der Kundschaft weniger beliebt als die Farbfotografie. Die Fotografen in Bamenda konnten in ihren Fotostudios nur selten Farbfotos herstellen. Daher wurden die Fotolabors die neuen wichtigen und mächtigen Akteure am Fotomarkt. Dies war in Kamerun wie in vielen Teilen West- und Zentralafrikas so (Werner/Nimis 1998:22-23; Kapitel 2.1.1.). Mit dem Aufkommen der Farbfotolabors und den zahlreichen, die bisherigen Fotografen konkurrierenden *ambulants* neigte sich auch in Bamenda das goldene Zeitalter der Schwarzweiss-Fotografie dem Ende entgegen. Mit manchmal nur einem oder zwei Kunden

---

<sup>119</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen mit älteren Fotografen in Bamenda und gemäss in Bamenda bei Fotografen vorgefundenen Quittungen sowie Korrespondenzschreiben mit den Firmen *Photorush* und *Direct-Film*.

<sup>120</sup> Gemäss Gespräch mit Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*) am 5.10.03 in Bamenda. Schon in den 1960er und 1970er Jahren gab es übrigens hier und da "ambulante" Hobbyfotografen, die teils auch schon etwas geschäftlich tätig waren, allerdings für die professionellen Studiofotografen keine wirkliche Konkurrenz darstellten. Verschiedene ältere Menschen berichteten mir, dass schon früher einzelne Schüler aus wohlhabenden Familien manchmal an den Schulen Fotos machten und diese auch an die Kameraden verkauften. Die Schwarzweiss-Filme liessen sie bei den Studiofotografen in Bamenda entwickeln. Auch anderswo im subsaharischen Raum scheint es ähnliche Entwicklungen gegeben zu haben. Buckley berichtet beispielsweise von Hobbyfotografen, die nach der Unabhängigkeit in Gambia Fotos schossen und sich dabei gelegentlich ein kleines Zubrot verdienten. Bei diesen Hobbyfotografen handelte es sich nach Buckley (2003:81, 2006:67) meist um Beamte, die offenbar aufgrund ihres guten Lohnes Geld für eine Foto-Kamera und Filme besaßen. Ähnliches berichtet Vokes (2012b:215-216) aus Uganda.

<sup>121</sup> Gemäss Gesprächen mit Dorfleuten in der Region Nordwest während meinen beiden Aufenthalten in den Jahren 2007/2008 und 2009.

pro Tag sind die älteren Studiofotografen (*professional photographers*) oft auf Nebeneinkünfte angewiesen.

Immerhin war in Bamenda die manchmal für Passfotos und für Reproduktionen alter Fotos verlangte Schwarzweiss-Fotografie noch bis vor kurzem das Refugium der professionellen Fotografen mit einer Fotografie-Lehre geblieben. Denn die Fotolabors, die üblicherweise Farbfotografien herstellten und herstellen, konnten keine oder nur sehr erschwert Schwarzweissfotografien produzieren. Heute aber machen es die digitale Fotografie und die digitale Bildbearbeitung möglich, dass in Bamenda auch Fotografen ohne fotografische Lehre mit Zugang zu entsprechender Ausrüstung und etwas Wissen Schwarzweiss-Fotos beziehungsweise Graustufenbilder herstellen können.<sup>122</sup>

Im Folgenden soll kurz auf die historischen Entwicklungen eingegangen werden, welche die Einführung von Fotolabors in Kamerun und in Bamenda betreffen. Auch hier scheint sich das Bild zu bestätigen, dass in Kamerun Modernisierungsentwicklungen häufig an der Küste und in der grossen Stadt Douala sowie in der nächstgrösseren Stadt Yaoundé, der Hauptstadt, einsetzen und sich von dort in die nächsten Städte und ins Hinterland verbreiten.

In Douala soll bereits in den 1960er Jahren ein Monsieur Berger (*Photo CINE*) damit begonnen haben, Farbfilme nach Europa zur Entwicklung und für Farbabzüge zu senden.<sup>123</sup> In Kamerun kamen die ersten Farb-Fotolabors Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre auf. Sie befanden sich vermutlich zuerst in Douala und an der Küste. Das Fotogeschäft *Photo Prunet*, von einem Franzosen namens Prunet nach dem Zweiten Weltkrieg in Douala gegründet, soll als erstes in Douala eine automatische Mini-Lab-Maschine besessen, jedoch nie mit weiteren Filialen expandiert haben.<sup>124</sup>

Der bereits erwähnte Charles Che Ndifor (*C.C. Spot*) sowie ein Geschäftsmann namens Bah Tanwi, Limbé, gehörten zu den ersten Leuten, die das Fotolaborgeschäft in Douala und dann an der Küste zum Beispiel in Limbé betrieben. Bah Tanwi war wie Charles Che Ndifor ein Mann aus dem Kameruner Grasland (*graffi*). Er kam aus der westlich von Bamenda gelegenen Stadt Mbengwi in der heutigen Region Nordwest. Charles Che Ndifor und Bah Tanwi kannten sich und sollen sogar zusammen wegen ihrer Fotogeschäfte nach Deutschland gereist sein.<sup>125</sup> Ebenfalls früh im Farb-Fotolaborgeschäft, vielleicht noch früher als Charles Che Ndifor und Bah Tanwi, war ein Monsieur Zacharie Tomka in Douala. Später drangen

---

<sup>122</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen und Beobachtungen im Fotogewerbe in Bamenda.

<sup>123</sup> Gemäss Gespräch mit Monsieur Zacharie Tomka am 5.2.08 in Douala.

<sup>124</sup> Gemäss diversen Gesprächen mit Leuten im Fotogewerbe in Tiko, Limbé und Douala Anfang Februar 2008.

<sup>125</sup> Gemäss diversen Gesprächen mit Leuten im Fotogewerbe in Bamenda, Buea, Limbé, Tiko. So unter anderem beispielsweise getrennt geführte Gespräche am 2.2.08 mit dem Fotografen Apangma Mpong Martin (*Appollo Photo*) in Limbé und ebenso in Limbé mit Regina, der Witwe des verstorbenen Fotografen und Laborbesitzers Bah Tanwi, und - ebenfalls separat - mit ihrem Sohn Kenneth Bah Tanwi.

dann auch Koreaner ins Fotogeschäft in Kamerun ein.<sup>126</sup> Anfangs wurden in den Farb-Fotolabors Kameruns noch oft die Abzüge manuell am Vergrösserungsgerät erstellt, wenngleich bald auch immer mehr Fotolabors mit automatischen “Mini-Labs“ arbeiteten, die in einer Stunde unglaubliche Mengen an Fotos entwickeln und abziehen konnten. Im Hinterland, wo noch keine Farb-Fotolabors anzutreffen waren, wurden “Sammlungszentren“ (*collection centres*) eingerichtet. Dort sammelte man die Fotos und brachte sie zum Entwickeln in jene Städte, wo es Fotolabors hatte. Als Anlaufstelle für die Fotografen konnte ein sogenanntes *collection centre* ein bestimmtes Geschäftslokal oder eine bestimmte Person sein. Noch heute bestehen in eher ländlichen Gegenden ohne Fotolabors *collection centres*, um die Fotos zur Entwicklung in die nächste Stadt - etwa nach Bamenda - zu bringen. In den 1980er Jahren sandten die Fotografen Bamendas Berufskollegen zur Farbfilm-Entwicklung und für Farbfoto-Abzüge nach Bafoussam, damals die von Bamenda aus nächstgelegene Stadt mit einem Fotolabor. Gleichwohl wurden Farbfotos weiterhin zum Entwickeln nach Frankreich gesandt. In den urbanen Zentren der Region Nordwest folgten auf *collection centres* gegebenenfalls manuell betriebene Farbfotolabors, bis diese durch Fotogeschäfte mit überlegenen Minilab-Maschinen verdrängt wurden.<sup>127</sup>

Die Farbfotos aus Europa von den französischen Firmen galten im Allgemeinen als qualitativ besser als die in Kamerun hergestellten. Ganz zu Beginn wussten übrigens die *ambulants* in Bamenda noch nichts von diesen Firmen und deren Adressen in Frankreich, an welche sie ihre Farbfotos hätten senden können. Sie übergaben ihre Filme den Studiofotografen, die so zu einem zusätzlichen Verdienst kamen.<sup>128</sup> Schliesslich soll in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre das erste Farb-Fotolabor mit Minilab-Maschinen nach Bamenda gekommen sein. Es hiess *Reco Photo* und gehörte einem Äthiopier oder Eritreer.<sup>129</sup>

Wie generell in West- und Zentralafrika kamen mit der Farbfotografie auch in Bamenda vermehrt die erwähnten Kameras mit sehr einfachen fotografischen Grundeinstellungen sowie die Autofokuskameras auf. Mit den ambulanten Fotografen ergab sich - wie anderswo im subsaharischen Raum - auch in Bamenda eine härtere Konkurrenz im Fotogewerbe (vgl. Werner/Nimis 1998:22; Kapitel 2.1.1.).<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Gemäss Gespräch mit Angestellten bei *Photo Prunet* in Douala und gemäss einem Gespräch mit Monsieur Zacharie Tomka am 5.2.08 in Douala.

<sup>127</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen mit Leuten des Fotogewerbes in Bamenda und Kamerun. Das erste *manuell* betriebene Farb-Fotolabor in Bamenda besass in den 1980er Jahren ein Mann namens Stevens Tamfu, heute ein Kunstmaler und Verkäufer von Malmaterial an der *Sonac Street* unweit des *City Chemist Roundabout*, Bamenda. Dies gemäss älteren Fotografen in Bamenda und gemäss Gespräch mit Stevens Tamfu am 12.4.06 in Bamenda.

<sup>128</sup> Gespräch mit Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) am 12.3.06 in Bamenda.

<sup>129</sup> Gemäss verschiedensten Gesprächen mit älteren Fotografen in Bamenda.

<sup>130</sup> Gemäss verschiedensten Gesprächen mit älteren Fotografen in Bamenda.

Nicht schlecht war in Bamenda das Erstaunen der bisherigen Studiofotografen, die allesamt eine formelle fotografische Lehre gemacht hatten, als sich ein *ambulant* erstmals getraute, ebenfalls ein Fotostudio zu eröffnen. Sein Name war *Hilton Photo*, weil er zuvor beruflich in Yaoundé vor und/oder im *Hotel Hilton* Fotos geschossen hatte.<sup>131</sup> Seither haben in Bamenda sehr viele *ambulants* ebenfalls ein Studio eröffnet. Die alten Studiofotografen (*professional photographers*) fühlen sich gemäss Gesprächen von den vielen *ambulants* immer mehr konkurrenziert (Kapitel 2.3.2.).

Einige alte gelernte Studiofotografen in Bamenda haben - wie anderswo in West- und Zentralafrika - ihr Geschäft wegen dieser harten Konkurrenz durch die *ambulants* und die neuen "ungelernten" Studiofotografen inzwischen aufgegeben (vgl. Werner/Nimis 1998:22-23; Kapitel 2.1.1.). Heute hat in Bamenda die fotografische Lehre praktisch ausgedient. Sie ist nutzlos geworden. Manche der älteren *professional photographers* hatten in Bamenda zwar immer noch in einigen wenigen Fällen jüngere Personen, welche sie als Lehrlinge oder als Lehrtöchter bezeichneten. Doch meistens waren diese Lehrlinge oder gar Lehrtöchter nach einigen Tagen, Wochen oder Monaten wieder verschwunden. Während den Jahren 2003 bis 2009 war es mir in Bamenda nicht möglich, in irgendeinem Fotostudio für längere Zeit eine Lehre oder gar einen Lehrabschluss mitverfolgen zu können. Nach dem Hörensagen gab es in dieser Zeit in Bamenda nur einen einzigen Lehrabschluss.<sup>132</sup> Heute wird die Fotografie in Bamenda und Kamerun oft sogar von Schülern als Gelegenheit genutzt, um zu einem Zusatzverdienst zu kommen. Dieser Zusatzverdienst ist als Taschengeld, für den Kauf von Schulbüchern oder für die Bezahlung eines Teils der Schulgebühren begehrt. Das Foto-Geschäft ist heute mit den Autofokus-Kameras und der Abgabe des Films im Fotolabor wie erwähnt sehr einfach durchzuführen.

Die allgemeine Feststellung von Werner und Nimis (1998:22), dass die Kompetenz des Fotografierens in Westafrika durch das Aufkommen der *ambulants* gelitten hat, trifft auch auf Bamenda zu. Manche der *ambulants* schiessen unscharfe oder mangelhafte Fotos mit "geschnittenen" Personen oder mit einer schiefen Bildebene durch eine falsche Kamerahaltung. Sie haben nicht wie noch die alten Studiofotografen eine fotografische Lehre gemacht. Doch können auch sie sich stetig durch Ratschläge der Fotolabor-Angestellten und anderer Leute verbessern (Kapitel 2.2.3.).

Zudem kommt es auch in Bamenda vor, dass die Fotolabors die Lichtbilder in schlampiger Weise entwickeln und fixieren. Doch scheint Bamenda gegenüber anderen Orten in West- und

---

<sup>131</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) am 6.3.06 in Bamenda.

<sup>132</sup> Allerdings konnte ich dies nicht überprüfen, weil man mir im entsprechenden Fotostudio von Anfang an mit Misstrauen begegnete.

Zentralafrika ein Markt zu sein, auf welchem – immer relativ betrachtet! - eine gewisse fotografische Qualität verlangt wird. Die Kundschaft reklamiert in Bamenda doch relativ schnell, wenn ein Foto Mängel aufweist. Bei der Aushändigung der Fotos werden diese von den Kunden nach meinen Beobachtungen oft kurz kritisch begutachtet und bei Mängeln umgehend beanstandet. So hat sich denn auch der aus Nigeria stammende Pa Alexander, der sein neu gegründetes Foto-Labor in Bamenda nach kurzer Zeit unter anderem wegen Qualitätsmängeln schliessen musste, in einem Gespräch bei einem Freund bitter beklagt: Er meinte seufzend, dass Bamenda hinsichtlich der Fotografie leider ein Qualitätsplatz sei: *“Bamenda na quality place!”*<sup>133</sup>

Die Einführung der Farbfotografie brachte nicht nur den Aufschwung der Fotolabors mit sich. Auch das fotografische Blitzen kam mit der Farbfotografie in Bamenda (wie wohl auch anderswo!) auf – sei dies der Blitz an der Kamera oder eine Synchronblitzanlage im Studio (Werner/Nimis 1998:21). Ältere Farbfotos, die im Fotostudio noch ohne Blitz geschossen wurden, erkennt man in Bamenda oft an ihrem roten Farbstich durch das warme Licht der Lampen mit einfachen Glühbirnen. In Bamenda ist – gemäss Aussagen älterer Fotografen – das Fotostudio *Mirac Photo* das erste oder eines der ersten Fotostudios gewesen, welches über eine Synchronblitzanlage verfügte. Es besass eine damals sehr moderne vom Ausland importierte Blitzanlage. Diese konnte gemäss älteren Fotografen der Inhaber des *Mirac Photo* anschaffen, weil er Unterstützung aus Italien erhalten haben soll. Der grosse Vorteil war, dass das Blitzlicht bei Studio-Innenaufnahmen nun Farbfotos ohne den störenden rötlichen Farbstich ermöglichte. Nur ein Synchronblitz auf beiden Seiten (Abb. 11) verhinderte und verhindert einen Schattenwurf auf die Fotostudiokulisse durch die davor posierenden Porträtierten. Ein solcher Schattenwurf wird wie erwähnt nicht nur in Bamenda, sondern auch in Ghana (Wendl 1999:25) und wohl in manch anderer sub-saharischen Gegend als unschön erachtet. Durch den Schattenwurf werden einige Regionen des fotografischen Bildes verdunkelt und nicht einsehbar, was die gute Illusion einer gemalten Fotokulisse zerstören kann (Kapitel 2.1.1.).

Noch heute ist das Fotostudio *Mirac Photo* weitherum bekannt. Sein guter Ruf dürfte unter anderem auch in seiner frühen exzellenten Synchronblitzanlage begründet sein. Heute jedoch gehört es in Bamenda zu einem modernen Fotostudio einfach dazu, eine Synchronblitzanlage zu besitzen. Ansonsten gilt ein Fotostudio gemäss verschiedenen Gesprächen mit EinwohnerInnen Bamendas als nicht wirklich empfehlenswert und als nicht konkurrenzfähig. Neben den reichen Fotolaborbesitzern können sich nur wenige Studiofotografen eine aus dem

---

<sup>133</sup> Begebenheit vom 16.1.08 in Bamenda.

Ausland importierte Synchronblitzanlage leisten. Die meisten Studiofotografen greifen deshalb auf günstigere, sehr einfach gebaute Synchronblitzanlagen zurück, die in Bamenda hergestellt werden. Allerdings beeindrucken die Blitzanlagen *made in Bamenda* rein optisch bei der Kundschaft häufig weniger (Abb. 12). Sie machen nicht den gleichen modernen Eindruck wie die “echten“ Studioblitz aus Asien oder Europa (Abb. 13).

Seit Ende der 1980er Jahre hat sich das Fotogeschäft in Bamenda insgesamt enorm entwickelt. So zählte ich beispielsweise 2003 sieben Fotolabors in Bamenda. Bis Mitte 2009 waren es dann elf, ab Herbst 2009 sogar zwölf.

Doch die Entwicklung geht immer weiter. Wie oben im Kapitel 2.1.1 kurz angetönt findet heutzutage im sub-saharischen Raum die Revolution und Umrüstung auf die digitale Technologie, die digitale Wende, statt. Noch zwischen 2003 und 2009 hatten relativ wenige Fotografen in Bamenda die digitale Fotografie im Angebot. Die Studiofotografen, die eine digitale Fotokamera und einen kleinen Drucker für die digital hergestellten Fotos hatten, benutzten diese nur dann, wenn es gemäss der Kundschaft eilte und daher der Gang zum Fotolabor nicht möglich war. Der sofortige Ausdruck der eiligen Bilder im Fotostudio war ein zeitlicher Vorteil. Im Fotolabor dagegen musste man mindestens eine halbe Stunde – und meist einiges länger – auf die analogen Fotoabzüge warten. Zu allermeist handelt(e) es sich bei den schnell herzustellenden Lichtbildern um Passfotos für dringende administrative Zwecke. Bis und mit 2009 war die digitale Fotografie im lokalen Fotogewerbe Bamendas hauptsächlich wegen Geldmangels noch nicht besonders stark verbreitet.

Bei meinem Forschungsaufenthalt 2009 besaßen in wenigen Fällen auch schon *ambulants* eine Digitalkamera und einen Fotodrucker. Diese stellten ihre Fotos durchaus mal gleich vor Ort her, wenn es sich lohnte und wenn sie Strom zu Verfügung hatten.<sup>134</sup> Digitale Bildbearbeitung fand man - vornehmlich aus finanziellen Gründen - bis 2007 in Bamenda insbesondere bei einigen Fotolabors, welche genug Geld für Computer, digitale Kameras und/oder Scanner hatten. Aber auch einzelne relativ vermögende Studiofotografen, die sich einen Computer leisten konnten, begannen in Bamenda im Zeitraum von 2006 bis 2009 mit der digitalen Bildbearbeitung – darunter etwa *Denisco Photo* an der *Commercial Avenue*, *Ramahan Photo* an der *Ghana Street* oder *Medicom Photo* an der *Cow Street*.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> So habe ich beispielsweise am 9.9.09 gesehen, wie ein *ambulant* bei *Up Station*, Bamenda, Passfotos per Digitalkamera und Digitaldrucker erstellte. Er konnte den Strom eines dortigen *documentary place*, eines Sekretariatsgeschäfts, nutzen. Die Geschäftspartner ergänzten sich sehr gut. Der Fotograf machte seine Passfotos und die Leute des *documentary place* erstellten, ergänzten oder korrigierten Bewerbungsdossiers von Leuten, die sich bei der Gendarmerie oder beim Militär gleich um die Ecke im ehemaligen deutschen Fort bewerben wollten.

<sup>135</sup> Ein paar wenige Studiofotografen wie *Musi Nash Photo*, *Longla Street*, *Ramahan Photo* oder *Medicom Centre* waren bis 2009 auch im Bereich der digitalen Videobearbeitung (*video editing*) tätig. Alle anderen



Wie ich verschiedentlich gehört habe, wurde die digitale Fotografie in Bamenda seit Mitte 2010 mehr und mehr anstelle der analogen Fotografie selbst auch für normale Bilder - also nicht nur für die bis anhin üblichen Expressbilder - eingesetzt.<sup>136</sup> Die früher noch raren digitalen Spiegelreflexkameras konnte ich Mitte 2013 bei den Fotografen in Bamenda relativ oft antreffen. Auch die entsprechende Zusatzausrüstung der Fotolabors für die Digitaltechnologie (Drucker/Printmaschinen, Computer und Bildbearbeitungsprogramme) hat in Bamenda zwischen 2003 bis 2009 mehr und mehr zugenommen. War 2009 die analoge Fotografie noch einiges wichtiger als die digitale, so musste ich bei meinem letzten Aufenthalt in Bamenda Mitte 2013 feststellen, dass die digitale Fotografie die analoge in Bamenda überholt hatte. Analoge Filmentwicklung und Fotoabzüge werden zwar weiterhin von den Fotolabors angeboten und von manchen Fotografen in Anspruch genommen, doch seit relativ Kurzem können in Bamenda Fotolabors mit rein analoger Ausrüstung offenbar kaum mehr überleben: Zwei ehemalige FotolaborbesitzerInnen im Umkreis Bamendas erzählten mir, dass sie schliessen mussten, weil sie mit ihren Labormaschinen für die analoge Fotografie nicht mehr genug Kundschaft gefunden hatten. Ihnen fehlte für die digitale Umrüstung das Geld.<sup>137</sup> Das Gleiche trifft gemäss Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) auch auf ein weiteres Fotolabor in Bamenda zu, das 2012 schliessen musste.<sup>138</sup> Und auch bei zwei weiteren ehemaligen Fotolabors in Bamenda gilt dieser Verdacht. Die digitale Wende führte in Bamenda also zu einem teilweisen "Sterben" von Fotolabors. Das ist vermutlich auch anderswo im sub-saharischen Raum so. Obwohl die Fotolabors heute, im Jahr 2013, für die digitale Technologie ausgerüstet sind, ist der Besitz eines kleinen Fotodruckers für die Fotografen immer noch von Vorteil: In den Fotolabors gibt es weiterhin eine Wartezeit von mindestens zehn oder fünfzehn Minuten. Oft dauert es auch beträchtlich länger.<sup>139</sup>

Beispielhaft für die Einführung der digitalen Bildbearbeitung (digitale Spezialeffekte; Kapitel 2.6.) im Fotogewerbe Bamendas Anfang dieses Jahrtausends dürfte der junge Eric (anonymisiert) sein. Eric war nach eigenen Angaben im Jahr 2003 einer der ersten in Bamenda, welcher mit digitaler Bildbearbeitung gewerbsmässig tätig war, und zwar als

---

Fotografen in Bamenda mussten bis 2009 jemanden für ein *video editing* aufsuchen. Videos werden in Bamenda gerne von gesellschaftlichen Anlässen gemacht.

<sup>136</sup> Mündliche Mitteilung von dem in Bamenda wohnhaften Fotografen Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 19.9.2010 in Basel.

<sup>137</sup> Gemäss Gesprächen mit den hier nicht namentlich zu nennen ehemaligen FotolaborbesitzerInnen Ende Juni 2013 in Bamenda.

<sup>138</sup> Gemäss E-Mail von Nformi James Mombeh vom 3.8.2012 sowie gemäss Gespräch mit ihm Anfang Juli 2013 in Bamenda.

<sup>139</sup> Gemäss Beobachtungen in Bamenda Mitte 2013.

Angestellter im Fotolabor *Logona Photo* (heute *Laguna Photo*<sup>140</sup>) am *City Chemist Roundabout*. Er übernahm die Verantwortung für die in diesem Fotolabor bis dahin zaghaften digitalen Bildbearbeitungsversuche und baute sie autodidaktisch stark aus. Eric war im Jahr 2002 in einer Schule in Bamenda erstmals mit digitalen Bildbearbeitungsprogrammen kurz in Kontakt gekommen. Er hatte einen Kurs zur Wartung von Soft- und Hardware besucht. Seither interessiert er sich für digitale Bildbearbeitung. Digitale Bildbearbeitung war 2003 ein neues Angebot und der Besitzer des Fotolabors *Laguna Photo* (damals: *Logona Photo*) versuchte einige Zeit, Erics Wissen um die digitale Bildbearbeitung möglichst geheim zu halten, um keine weitere Konkurrenz ins Leben zu rufen. Mitte 2009 arbeitete Eric in Bamenda zusammen mit einem Geschäftspartner auf eigener Basis. Er war weiterhin in der digitalen Bildbearbeitung tätig und hatte auch schon gegen Entgelt Mitarbeiter einzelner Fotolabors in Bamenda in diesem Fachgebiet ausgebildet.<sup>141</sup> Die Bildbearbeitung hat allerdings im Fotogewerbe wie schon angesprochen eine lange Tradition. So wurden früher in der Ära der goldenen Schwarzweiss-Fotografie Fotos von Hand retuschiert, koloriert oder andere bildliche "Spezialeffekte" mittels Dunkelkammerarbeiten hergestellt (siehe Kapitel 2.6.).

Bamenda ist bezüglich der Entwicklung hin zur digitalen Fotografie und zur digitalen Bildbearbeitung in West- und Zentralafrika wie bereits in Kapitel 2.1.1 angetönt kein Sonderfall. Wie aus den Zeilen Michelis (2009:71,88,130,149,406) entnommen werden kann, hat sich die digitale Bildbearbeitung - auch mit Photoshop - in Westafrika schon weit verbreitet.

Vor allem junge Leute wie Eric lernen heute in Bamenda die digitale Bildbearbeitung aus hobbymäßigem Interesse autodidaktisch über Anleitungen im Internet sowie über Freunde oder - wie bereits anhand von Erics Biographie erwähnt - in Informatik- oder Computerschulungen.<sup>142</sup> Ich habe denn auch junge Leute angetroffen, die digitale Bildbearbeitung hobbymäßig durchführen oder auch gegen Entgelt anbieten und gewissermassen als Grafiker arbeiten. Der eine, Lucius, übte mangels eigener Ausrüstung die digitale Bildbearbeitung in einem Internetcafé aus. Er stellte unter anderem kleine Werbe-Poster sowie Deck- und Titelblätter für CD/DVD-Kunststoffhüllen her, etwa für Video- und Musikprodukte.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Das Fotolabor nennt sich seit seiner starken digitalen Aufrüstung nicht mehr *Logona Photo*, sondern *Laguna Photo* (gemäss Beobachtung und Gespräch mit dem Fotolaborbesitzer am 25.6.13).

<sup>141</sup> Gespräch mit Eric am 11.9.09 in Bamenda.

<sup>142</sup> Dies nach verschiedenen Gesprächen mit jungen Leute in Bamenda sowie gemäss mündlicher Auskunft von Bettina Frei, Ethnologisches Seminar Basel, vom 29.3.2010 (vgl. Frei 2013).

<sup>143</sup> Gespräch mit Lucius am 10.9.09 in Bamenda.

Selbst das Druckereigewerbe Bamendas bietet heute digitale Bildbearbeitung an. Einfache Bildbearbeitung hat nicht nur im Foto-, sondern auch im Druckereigewerbe Bamendas eine jahrzehntealte Geschichte. Dies legen alte gedruckte Hochzeits- und Beerdigungseinladungen und -programme nahe, die man gelegentlich noch heute in Bamendas Haushalten finden kann. So wurde beispielsweise auf einer Hochzeitseinladung das Foto des Trauungspaares in Herzform oder zusammen mit einem Glockenabbild etc. gedruckt. Jüngere Leute, welche digitale Bildbearbeitung beherrschen, arbeiten auch im lokalen Druckereigewerbe und stellen gedruckte Programme für Anlässe, Poster für Filme und Veranstaltungen, Badges und anderes her (vgl. Kapitel 4.3.1.5. und 4.3.).<sup>144</sup>

Hindernisse für die Anwendung der Digitaltechnologie sind wie schon angetönt neben oft fehlenden Software-Kenntnissen ein Computer, den sich die allermeisten Leute nicht leisten können oder wollen. Während des Forschungszeitraumes 2003 bis 2009 hat die Zahl der Computer in Geschäften und in geringerem Mass auch in Haushalten zugenommen. In diesem Zeitraum ist es auch zunehmend günstiger und leichter geworden, einen Internetanschluss im Haus zu besitzen.<sup>145</sup>

Im Weiteren ist zu erwähnen, dass in Bamenda auch vor dem Zeitalter der Digitaltechnologie, also in der Ära der analogen Farbfotografie, auf technischer Seite stets kleinere Neuerungen zu verzeichnen waren: So waren in Bamenda eine Zeit lang die Polaroid-Kameras beliebt. Damit konnten Fotografen am Abend in den verschiedenen Lokalen, Bars, Night Clubs etc. Farbfotos schießen und sofort aushändigen. Dies war überaus praktisch, mussten sich doch so die KundInnen und die Fotografen nicht wie sonst nochmals zur Übergabe der Fotos treffen. Ebenso existierte wie in Europa auch in Kamerun respektive in Bamenda eine Farbfilm-Phase, in welcher der 110er Kassettenfilm, auch "Pocketfilm" genannt, und die entsprechenden einfachen Kameras dazu in Gebrauch waren. Ich habe diese Infos von verschiedenen Fotografen in Bamenda erhalten, ohne dass jedoch die Phasen der Polaroid-Kameras und der Pocketfilme genau zu datieren wären. Polaroid-Kameras oder Pocketfilme müssen in Bamenda wohl in den 1980er Jahren oder 1990er Jahren gängig gewesen sein.<sup>146</sup>

Bemerkenswert ist, dass es in Bamenda verschiedene Fotografenvereinigungen gegeben hat und gibt. Bereits Stephen Sprague berichtet, dass in Nigeria in praktisch jeder Stadt eine Fotografenvereinigung zu finden sei (Sprague 1978b:10). Allerdings sollen diese

---

<sup>144</sup> Gemäss mündlicher Auskunft von Bettina Frei, Ethnologisches Seminar Basel, vom 29.3.2010 (vgl. Frei 2013).

<sup>145</sup> Dies sind meine eigenen Beobachtungen wie auch Ergebnisse der Forschung von Bettina Frei, welche eine Dissertation am Ethnologischen Seminar Basel über den Gebrauch des Internets und des Mobiltelefons verfasst hat (Frei 2013:25-35).

<sup>146</sup> In privaten Fotosammlungen findet man in Bamenda hier und da die Polaroid-Fotos aus jener Zeit.

Vereinigungen hier nur kurz behandelt werden. Ausser, dass sie soziale Netzwerke für die Fotografen darstell(t)en, haben sie in Bamenda über die Zeit hinweg betrachtet relativ wenig zustande gebracht.

Unter diesen Vereinigungen zu erwähnen ist eine erste lockere Fotografen-Union in Bamenda unter der Führung von Charles Che Ndifor (*C.C. Spot*), die gemäss älteren Fotografen offenbar noch keinen Namen trug. Sie bestand mindestens seit den 1970er Jahren.

1989 schuf Charles Tasong, der Begründer und Geschäftsinhaber des oben erwähnten Fotostudios *Mirac Photo*, erneut eine Fotografenvereinigung, welche *U.R.P.A.* genannt wurde.<sup>147</sup> Die *U.R.P.A.* soll in Bamenda gemäss älteren Fotografen in Bamenda nur eine Zweigvereinigung einer letztlich internationalen *U.R.P.A.* gewesen sein. Das Kürzel *U.R.P.A.* steht für *Union des Reporters Photographes d'Afrique*. Die erste lockere Fotografen-Union unter Charles Che Ndifor aus den 1970er Jahren wie auch die *U.R.P.A.* existieren in Bamenda nicht mehr. Um spätestens 1996 kam in Kamerun die *SY.NA.PP.CAM* auf, eine kamerunische Fotografenvereinigung.<sup>148</sup> Diese existiert heute noch und hatte bereits 2003 in Bamenda, als ich das erste Mal in dieser Stadt weilte, einen regionalen Zweig. Ihr Kürzel steht für *Syndicat National des Photographes Professionnels du Cameroun*.<sup>149</sup>

Schliesslich ist die in Bamenda halbwegs vertretene Urheberrechtsverwertungsgesellschaft *SCAAP* (*Société Civile des Arts Audiovisuels et Photographiques*) zu erwähnen. Die *SCAAP* (*Société Civile des Arts Audiovisuels et Photographiques*) erscheint mir angesichts ihrer in der Öffentlichkeit angeprangerten Veruntreuung von Geldern im grossen Stil (Njipou 2009) sowie aufgrund meiner Erfahrungen mit einem Verantwortlichen dieser Organisation nicht vertrauenswürdig. Diese Korporation kann, wie ich in Bamenda beobachtet habe, von gewöhnlichen Studiofotografen mit der Androhung der polizeilichen Schliessung ihrer Studios auch sehr hohe und für diese existentiell bedrohliche Gebühren eintreiben. Diese hohen Gebühren stellen – soweit ich sehe – eine Form der Ausbeutung lokaler Fotografen dar, denn für einen normalen Studiofotografen in Bamenda bleiben sie ohne jede Gegenleistung.<sup>150</sup> Von den Fotolabors verlangt die *SCAAP* landesweit sogar eine noch höhere

---

<sup>147</sup> Auf dem zweiseitigen Gründungsprotokoll der *U.R.P.A.* ist kein Datum erwähnt. Nur der Verweis auf eine nächste Sitzung am 7. März 1989 lässt den Schluss zu, dass die *U.R.P.A.* wahrscheinlich Anfang 1989 gegründet worden sein muss.

<sup>148</sup> Die unklare Datierung ergibt sich hier, weil auch in den Statuten der *SY.NA.PP.CAM* wider Erwarten kein Gründungsdatum zu finden ist. In Yaoundé gibt es jedoch im Fotostudio *Cameroun Photo* eine Preisliste, auf welcher das staatliche Registrierungsdatum der *SY.NA.PP.CAM* als offizielle Organisation der kamerunischen Fotografen mit dem 29. Februar 1996 angegeben ist.

<sup>149</sup> Die englische Abkürzung der *SY.NA.PP.CAM.* ist *N.S.P.P.C.*, was für *National Syndicate of Professional Photographers in Cameroon* steht.

<sup>150</sup> Unter anderem gemäss Gespräch und Beobachtung in einem Fotostudio in Bamenda am 17.2.06: Die Gebühr der *SCAAP* betrug gemäss schriftlicher Zahlungsaufforderung satte 26'850 XAF (mehr als fünfzig Schweizer Franken), was in Kamerun ungefähr dem gewöhnlichen Monatslohn eines Angestellten gleichkommt. In diesem

Gebühr, welche diese höchst unwillig zahlen: In Yaoundé kam es im November 2006 soweit, dass Fotolabors wegen der Angst vor der *SCAAP* und den von ihr veranlassten Polizeiaktionen ihre Tore nicht mehr öffneten: Die Fotografen mussten dort sogar ihre zu entwickelnden Fotos oft durch die Gitterstäbe reichen und erhielten auf diese Weise auch die Fotoabzüge aus dem Fotolabor. Diese Gitterstäbe am Eingang schützen sonst die Fotolabors vor nächtlichen Einbrechern - nicht vor der Polizei!<sup>151</sup>

All die oben genannten Vereinigungen waren und sind für die alltägliche fotografische Praxis in Bamenda selten von echter Relevanz: Die Zusammenarbeit der Fotografen unter diesen Dachorganisationen hat gemäss verschiedenen älteren Fotografen in Bamenda in den letzten zwei Jahrzehnten kaum je Früchte getragen. Auch anderswo in West- und vermutlich auch in Zentralafrika funktionieren solche Vereinigungen wohl des Öfteren kaum (vgl. Werner 1996a:107). Im Folgenden sollen diesbezüglich für Bamenda und Kamerun einige Beispiele gegeben werden.

Die *U.R.P.A.* und die *SY.NA.PP.CAM* haben Preislisten für die Fotografen herausgegeben. Diese Listen hatten aber gemäss Aussagen der Fotografen in Bamenda keine praktischen Folgen, weil selbst die Fotografen dieser Vereinigungen sich nicht an die vorgegebenen Listenpreise hielten. Dies natürlich auch unter dem Blickpunkt, dass die Studiofotografen stets auch dem Preisdruck der *ambulants* ausgeliefert waren. Auch die *SCAAP* funktioniert kaum und fordert wie erwähnt nur ungerechtfertigte Gebühren.

Die *SY.NA.PP.CAM* wiederum hat seit 2003 an einem landesweiten Gesetz gearbeitet, das verhindern sollte, dass die Fotolabors ihrerseits Fotostudios besitzen dürfen.<sup>152</sup> Mit diesem Gesetz sollten Studiofotografen auf ihrem Geschäftsbereich die unliebsame Konkurrenz durch die übermächtigen Fotolabors loswerden. Später soll dieses Gesetz<sup>153</sup> gemäss Gesprächen mit Fotografen eingeführt worden sein, doch praktische Auswirkungen hat es in Bamenda keine gehabt: Die Fotolabors in Bamenda betreiben weiterhin ihre eigenen Studios, welche für die lokale Kundschaft, falls gut ausgebaut, beeindruckend und attraktiv sind. Die Fotolabors stehen wegen ihrer Maschinen, der teuren und importierten Synchronblitzanlagen sowie wegen der oft noch hübscheren Intérieurs für die modernste und schönste Fotografie.

---

Fall stellte diese Summe für den Studiofotografen ein enormes Problem dar, welches das Bestehen des Fotostudios gefährdete und damit die finanzielle Lage seiner Familie hätte in Schieflage bringen können.

<sup>151</sup> Beobachtung und Gespräche in Yaoundé am 9.11.06.

<sup>152</sup> Bereits am 12.10.03 ist in Bamenda bei einem *SY.NA.PP.CAM*-Treffen der Fotografen davon gesprochen worden, dass ein solches Gesetz angedacht wird. Ich nahm an diesem Treffen ebenfalls teil.

<sup>153</sup> Der Gesetzestext war für mich un auffindbar, weil im *Archive Nationale* in Yaoundé Anfang Februar 2008 nicht nur die Findemittel für die neueren Jahrgänge fehlten, sondern auch die erlassenen gesetzlichen Dekrete selbst nur bis ins Jahr 2002 vorhanden waren. Ebenso konnten weder Fotografen noch Beamte in Bamenda und Yaoundé das entsprechende Gesetz ausfindig machen.

Eine weitere Vereinigung von Fotografen in Bamenda ist die sogenannte *Wimbum Photographers Association*. Die Wimbum sind eine Ethnie im Norden des Kameruner Graslands in der Region Nordwest. Die *Wimbum Photographers Association* hat es im Herbst 2009 geschafft, ein eigenes Fotolabor an der *Finance Junction*, Bamenda, in Betrieb zu nehmen. Zum damaligen Zeitpunkt war es bereits das zwölfte Fotolabor in der Stadt Bamenda. Doch mittlerweile hat dieses Fotolabor seine Tore geschlossen.<sup>154</sup> Die analogen Mini-Lab-Maschinen, mit denen dieses Fotolabor ausgerüstet war, reichen wie erwähnt angesichts der heute in Bamenda verbreiteten Digitaltechnologie nicht mehr, um genügend Fotografen anzulocken und einen rentablen Betrieb aufrechtzuerhalten.<sup>155</sup>

## 2.2. Die Fotografen in Bamenda

### 2.2.1. Kategorien und Identitäten der Fotografen

Dieses Unterkapitel soll die verschiedenen Identitäten und Perspektiven aufzeigen, welche die unterschiedlichen lokalen Akteure im Fotogeschäft besitzen. Wie im Kapitel 1.4.2 erwähnt kann es sich bei Identitäten um Selbst- oder Fremdzuschreibungen handeln.

Je nach Biographie oder nach Ausübung ihrer Berufstätigkeit machen die AkteurInnen betreffend den Fotografen in Bamenda Identitätsunterschiede. So nennen sich die oben erwähnten alten Studiofotografen, die noch in den Jahren des goldenen Schwarzweiss-Fotografie-Zeitalters eine fotografische Lehre durchlaufen haben und somit die Schwarzweiss-Fotografie und das Abziehen von Schwarzweiss-Fotografie beherrschen, *professional photographers* (vgl. Kapitel 2.1.). Alle anderen Fotografen, die keine solche Lehre gemacht haben und konsequenterweise die Schwarzweissfotografie nicht beherrschen, nennen sie *amateurs*. Dabei ist es egal, ob es sich um *ambulants* oder Fotografen mit einem Studio handelt. Die *professional photographers* wissen Farb- und Schwarzweiss-Fotos von guter Qualität und präzise nach den gewünschten ästhetischen Grundsätzen zu schiessen, während dies bei den von ihnen sogenannten *amateurs* nicht immer der Fall ist - ganz besonders bei denjenigen *ambulants*, die erst gerade mit dem Fotografieren begonnen haben (vgl. Kapitel 2.1.). Die alten *professional photographers* fühlen sich vom Wissen her den *amateurs* überlegen, was auch darin zum Ausdruck kam, dass in Gesprächen das Wort *amateur* einen abwertenden Beigeschmack hatte. Wegen der übermächtigen Konkurrenz durch die *amateurs* und auch altershalber verschwinden in Bamenda die Studios der professionellen Fotografen immer mehr, wie ich auch in den Jahren 2003 bis 2009 selbst habe

---

<sup>154</sup> Gemäss E-mails von Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) vom Oktober 2009 und vom 3.8.2012.

<sup>155</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) Anfang Juli 2013 in Bamenda.

beobachten können. Die historische Entwicklung, wie es zur mehrfachen zahlenmässigen Übermacht der *amateurs* beziehungsweise der *ambulants* im Fotografiengeschäft kam, soll hier nicht wiederholt werden. Sie ist im obigen Kapitel 2.1 dargestellt worden.

Gegenüber ihrer Kundschaft würden sich die Fotografen ohne fotografische Lehre selbst natürlich nie als *amateurs* bezeichnen. Sie geben von sich bestmöglich und an sich mit Recht – Fotografie ist ja ihr Beruf - ein Bild und Image von Professionalität ab. Diese meist jüngeren Fotografen, die seit ihrer Kindheit oft nur das Zeitalter der Farbfotografie und der Autofokus-Kameras kennen, wissen im Übrigen oft nicht, dass es früher einmal Fotografen mit einer Lehre gegeben hat und teils immer noch gibt und dass diese in der Dunkelkammer auf analoge Weise Schwarzweiss-Fotos herstellen können. Dies ist insbesondere bei den *ambulants* so. Ohne Studio sind die *ambulants* kaum “fassbar“ und können daher in Bamenda nur schwer an gelegentliche Fotografen-Treffen wie des regionalen Zweigs der *SY.NA.PP.CAM* eingeladen werden (vgl. Kapitel 2.1.2.). Dadurch können sie auch kaum auf ältere Fotografen mit einer Lehre stossen und über deren früheren Werdegang informiert werden. Hier und da bekunden Fotografen ohne Lehre, insbesondere Studiofotografen, jedoch Interesse, die Schwarzweissfotografie von den alten *professional photographers* zu erlernen, wenn sie darüber kundig geworden sind, dass man dies als Handwerk erlernen kann. In einigen wenigen Fällen habe ich dies mitbekommen. Sie taten dies - so schien mir - vor allem mit dem Hintergedanken, auf diese Weise gegenüber der Konkurrenz einen Wissensvorsprung und eine Marktangebotsvorteil zu erlangen sowie im Renommee weiter aufzusteigen.

Im Grunde ist aber das Erlernen der Schwarzweiss-Fotografie in Bamenda seit Jahren nicht mehr nötig. Wie bereits erwähnt soll es manchen Fotolabors in Bamenda wie *Photo Victory*, *Photo Laguna* (damals noch *Logona Photo* genannt) und *Awa & Sons* 2006 möglich gewesen sein – mit gewissen Schwierigkeiten allerdings -, mit ihren Mini-Labmaschinen aus Farbnegativen auf analoge Weise Schwarzweiss-Fotos zu erstellen.<sup>156</sup> Und selbstverständlich war es (und ist es mit gewissen Anstrengungen eventuell immer noch) möglich, der Kundschaft (analoge) Schwarzweiss-Fotos zu liefern, und zwar unter Zuzug eines *professional photographers*.

Viele Studiofotografen warben während meiner Aufenthalte in Bamenda auf ihren von lokalen Schildermalern hergestellten Metall- oder Holzschildern über dem Eingang ihres Fotostudios sowie am Strassenrand vor ihrem Fotoatelier damit, dass sie Schwarzweissfotos anbieten können (Abb. 14). Das taten im analogen “Foto-Zeitalter“ selbst viele derjenigen Studiofotografen, die nicht zu den *professional photographers* zählten und keine

---

<sup>156</sup> Gemäss Gesprächen im Jahr 2006 mit Fotografen in Bamenda.

Dunkelkammer im Studio hatten. Die Schwarzweissfotografie wurde als Angebot offenbar einfach miterwähnt, weil dies übliche Praxis war und weil man mit dem Auflisten vieler eigener Angebote offenbar auch versuchen konnte (und kann), mit der Konkurrenz “mitzuhalten“ beziehungsweise sich einen Ruf von Professionalität zu verschaffen.

Doch wie gesagt ist die Nachfrage nach Schwarzweiss-Fotos selten geworden. Ausserdem hat die digitale Fotografie während meinen Aufenthalt in Bamenda mehr und mehr das relativ seltene Problem entschärft, nicht selbst Schwarzweiss-Fotos entwickeln zu können: Über digitale Fotografie oder mit einem Scanner und mit Bildbearbeitung kann in Bamenda jedes analoge Foto zu einem Schwarzweiss-Foto (Graustufenfoto) umgewandelt und auf Fotopapier ausgedruckt werden. Das Ausdrucken digitaler Fotos war in Bamenda schon Anfang 2006 in mindestens zwei Fotolabors möglich.

Dass es Fotografen gibt, welche das Herstellen von Schwarzweiss-Fotos beherrschen und solche, welche diese Kompetenz nicht besitzen, wissen nicht nur die jüngeren Fotografen, sondern auch sonst viele (jüngere) EinwohnerInnen Bamendas kaum mehr. Die meisten Leute in Bamenda haben sich natürlich auch nie mit dem Foto-Gewerbe und dem Herstellen von Fotos an sich speziell auseinandergesetzt.

Fotografische Professionalität und die Zuschreibung von Expertentum ergibt sich bei der normalen Bevölkerung Bamendas auch in einem anderem Zusammenhang als in der spezifischen Fähigkeit, Schwarzweiss-Fotos herstellen zu können: In Bamenda gilt vor allem derjenige Fotograf als professionell, welcher ein Fotostudio besitzt. Ein solcher wird unter den EinwohnerInnen Bamendas automatisch als “grosser Fotograf“ (*big photographer*) betrachtet (vgl. McKeown 2010:181). Dies gilt insbesondere, wenn er eine die Bildqualität verbessernde Synchronblitzanlage im Studio stehen hat. Ansonsten gilt wie bereits erwähnt sein Studio als minderwertig und das Geschäft läuft im Normalfall dementsprechend schlecht(er).

Im Übrigen ist die Meinung unter den EinwohnerInnen Bamendas weit verbreitet, dass die *ambulants* schlechtere Qualität bieten als die Studiofotografen. Dies hat durchaus seine berechnete Logik: Die mobil tätigen *ambulants* können keine Synchronblitze benutzen und ihre Kompaktkameras sind häufig günstige Modelle und sehr einfach gebaut. Man kann an ihnen oft keine Belichtungszeit manuell einstellen. Die Objektive dieser Kompaktkameras lassen das manuelle Scharfstellen oder das manuelle Einstellen der Blende oft nicht zu. Durch ihre ambulante Gewerbstätigkeit weisen ihre Kameras nach meinen Eindrücken noch häufiger als sonst Beschädigungen auf. Auch sind die *ambulants* meist nicht so erfahren wie die Studiofotografen, die vor ihrer Studiogründung häufig eine längere Zeit im Fotogewerbe -



zumeist ebenfalls als *ambulant* - verbracht und so auch das Geld (oder zumindest einen Teil des Gelds) für die Studiogründung zusammengebracht haben. So kommt es - wie teils schon erwähnt - häufiger vor, dass die weniger erfahrenen, oft jungen *ambulants* beim Schiessen ihrer Fotos die porträtierte Kundschaft am Bildrand "abschneiden" oder nicht - wie normalerweise erwünscht - im Bild zentrieren, das Bild verwackeln, im Gegenlicht zur Sonne fotografieren und so auch die als unschön erachteten Schatten im Gesicht der KundInnen nicht beachten beziehungsweise die Benutzung des eingebauten Blitzes vergessen, die diese Schatten (etwas) mindern könnten. Auch sonst passieren den *ambulants* manchmal grössere Fehler, indem sie bei wenig Licht den Blitz nicht benutzen und so die Gesichter zu dunkel und damit unkenntlich werden lassen. Auch kann es sein, dass sie, insbesondere mit einer analogen Kamera, unter- oder überbelichten etc.

Generell gelten unter den Fotografen wie auch der Bevölkerung die Spiegelreflex-Kameras - ob nun analog oder digital - als besser. Sie werden denn auch *professional cameras* genannt, wenngleich normalen Leuten wie auch vielen Fotografen die Spiegelreflex-Mechanik unbekannt ist. Man weiss oder meint einfach zu wissen, dass die *professional cameras* qualitativ bessere Fotos schiessen. Sie haben ein beeindruckend grosses Objektiv und scheinen nach meinen Eindrücken durch die vielen Knöpfe und aufgedruckten Zahlen Respekt zu schaffen. Auch besitzen sie gegenüber einer Kompaktkamera ein richtiges Kameragehäuse. So ergibt sich bei den Fotografen und hierbei besonders bei den *ambulants* durch die Kamera ein gewisser kategorialer Unterschied: Die einen *ambulants*, die eine *professional camera* besitzen und daher aus einer emischen Logik bessere Fotos schiessen, und die anderen *ambulants*, denen weniger gute Bilder zugetraut werden, weil sie nur eine Kompaktkamera auf sich tragen. Allerdings trifft es zu, dass die *ambulants* mit einer *professional camera* meist schon erfahrener sind und so betrachtet auch tatsächlich bessere Fotos schiessen. Denn die *ambulants* können sich meist erst nach einiger Zeit im Fotogewerbe eine Spiegelreflexkamera leisten.

Neben dem Besitz eines Fotostudios gilt im Übrigen in Bamenda auch der Geschäftsname eines Fotografen, in Bamenda *title* genannt, als starkes Indiz, dass man es mit jemanden zu tun hat, der Fotografie als "echten" Beruf betreibt. Das heisst, mit einem *title* wird das Image geschaffen, die Fotografie beruflich und häufig auszuüben und somit das Handwerk zu verstehen: Mit einem *title* wird deutlich gemacht, dass man kein Gelegenheitsfotograf, sondern ein seriöser Berufsfotograf ist. Kennt die Kundschaft einen Fotografen nicht, so verleiht das Hören oder Gehört-Haben eines *title* beziehungsweise das Sehen des *title* auf der

Weste oder auf der Visitenkarte des Fotografen einen gewissen Anstrich geschäftlicher Seriösität und Professionalität.

Der *title* erleichtert die Vertrauensgewinnung bei KundInnen. Ein Vertrauen seitens der Kundschaft, es mit einem Fotografen zu tun zu haben, der die Fotos auch liefern wird, kann wichtig sein, damit diese sich überhaupt fotografieren lassen, wie wir noch sehen werden (siehe Kapitel 2.3.2.). Häufig sagten mir die Studiofotografen wie auch die *ambulants*, dass ein (*business*) *title* dazu diene, als Fotograf “populär“ (*popular*) zu werden. Und überdies schmeichelt es nicht wenigen unter ihnen, auch weit herum bekannt zu sein: Sie sind gerne populär, wie sie mir oft erzählt haben. Als Fotograf ist man im Quartier und auf dem gesellschaftlichen Parkett zudem ein kleiner Star (*star*) - schon wegen des Besitzes einer (guten) Kamera! Der *title* macht es für die Fotografen möglich, leichter erinnert zu werden. Potentielle Kundschaft, die im Quartier einen Fotografen sucht, vermag diesen über dessen *title* sehr leicht zu finden. Ein *title* enthält nicht selten das Wort *photo*, um gleich auf das geschäftliche Angebot hinzuweisen. Beispiele solcher (*business*) *titles* für Bamenda sind etwa *Lenos Photo* oder *Neighbour Photo*. Im Alltag werden die Fotografen in Bamenda gerne auch einfach mit dem *title* angesprochen. Also anstatt “Elizabeth“ (Elizabeth Azah alias *Queen’s Lady Photo*) einfach “*Queen*“ oder etwa einfach “*Rex*“ für *Rex Standard Photo*. Ich übernehme denn auch in dieser Arbeit die Praxis, die Fotografen einfach nach ihrem Geschäftstitel zu nennen. Der *title* soll übrigens in vielen Fällen einfach prestigeträchtig sein und/oder gut fürs eigene Renommee tönen. So hat ein mir bekannter, in der Region Nordwest tätiger Fotograf den beeindruckend klingenden Geschäftstitel “*Photo International*“. Als Fotograf in Kamerun ist man allerdings kaum je international tätig. Und mein Freund François Kuetche nennt sich seit relativ kurzer Zeit “*François State Photos*“. Dieser Geschäftsname ist ein intelligenter Schachzug. Er erheischt Respekt, weil sich in Bamenda viele Leute denken, dass François ein Regierungsfotograf sein könnte.<sup>157</sup> Schon vor Jahrzehnten nutzte in Bamenda ein anderer Fotograf diese Strategie. Sein Fotostudio nannte er “*States Cameraman Photo Studio*“.

Eine ähnliche Sichtweise, wie sie die normale Bevölkerung hat, tut sich bezüglich der Professionalität auch bei den Fotolaborbesitzern und deren Angestellten auf: Für diese ist ein professioneller Fotograf derjenige, welcher regelmässig zu ihnen kommt und die Fotografie gewerblich betreibt. Die Fotolaborbesitzer gaben und geben diesen aus ihrer Sicht professionellen Fotografen einen günstigeren Preis pro herzustellenden Fotoabzug. Auch anderswo wie etwa in Gambia scheinen die Fotolaborbesitzer zwischen professionellen

---

<sup>157</sup> Gemäss Gespräch mit François Kuetche (*François State Photos*) im Juli 2013.

Fotografen und "amateurs" zu unterscheiden und ersteren einen günstigeren Tarif anzubieten (Buckley 2006:70). In den Jahren 2003 bis 2009 betrug der Tarif für die *professional photographers* in Bamenda normalerweise 100 XAF pro Farbfotoabzug im Format 10 x 15 cm, während er für die übrige Kundschaft - aus Sicht der Fotolaborarbeiter *amateurs* - auf 150 XAF angesetzt war. Auch Mitte 2013, im angebrochenen Digitalzeitalter der Fotografie, erhielten die beruflich tätigen Fotografen im Fotolabor die ausgedruckten Fotoabzüge ihrer digitalen Fotos immer noch zum günstigeren Preis von 100 XAF.<sup>158</sup> Für die Leute im Fotolabor ist also wie für die normalen EinwohnerInnen Bamendas unwesentlich, ob nun jemand eine fotografische Lehre gemacht hat oder nicht.

Anfang 2006 gab es übrigens noch dreizehn - zumeist ältere - Fotografen in Bamenda, die mit einem Fotostudio in Bamenda tätig waren und ursprünglich eine richtige fotografische Lehre absolviert hatten. Den *professional photographers* alter Schule gehörten insgesamt vierzehn<sup>159</sup> Fotostudios. Ihren vierzehn Fotostudios standen in Bamenda Anfang 2006 etwa 67 Fotostudios von Fotografen gegenüber, die keine formelle fotografische Ausbildung besaßen. Somit wiesen allein die Studios der Fotografen ohne Lehre beinahe eine fünffache Übermacht gegenüber den Fotografen mit Lehre auf. Hinzu kommen nach meiner Einschätzung wohl mehr als hundert *ambulants* in der Stadt Bamenda.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit Fotografen und Fotolabor-Angestellten in Bamenda.

<sup>159</sup> Einer unter diesen *professional photographers*, *Wimjib Photo*, besass Anfang 2006 zwei Filialen in der Stadt Bamenda.

<sup>160</sup> Die Anzahl der Studios ist das Resultat eines von mir Anfang 2006 in allen Quartieren der Stadt Bamenda durchgeführten Mappings. Die Schätzung hinsichtlich der *ambulants* beruht auf verschiedenen Indizien, da die Fotolaborbesitzer mir gegenüber keine Zahlenangaben über ihr Geschäft preisgeben wollten, was durchaus verständlich ist. Am 29.9.2006 ergab sich jedoch im Fotolabor *Procolor* an der *Commercial Avenue* für mich ein unerwarteter Einblick. Das Fotolabor schrieb – wie das unter Fotolabors in Bamenda zur Ankurbelung des Geschäfts üblich ist – lukrative Preise wie ein Fahrrad oder eine Fotokamera an diejenigen Fotografen aus, welche im vorigen Jahr am meisten Fotoabzüge bestellt hatten. Auf einer im Fotolabor öffentlich aufgehängten Liste (!) waren alle Fotografen mittels einer Nummer anonymisiert und mit der Anzahl bestellter Fotos erwähnt. Die Gesamtzahl der Fotografen betrug 147. Im Jahr 2005 hatten diese 147 Fotografen dort zwischen 150 bis zu 13'496 (!) Fotoabzüge in Auftrag gegeben. Da es 2005 sieben Fotolabors in Bamenda gegeben hat und das Fotolabor *Procolor* ein eher durchschnittlich besuchtes war, darf man die Zahl von 147 Fotografen mal sieben multiplizieren. Dies ergibt 1'029 Fotografen. Da viele Fotografen erfahrungsgemäss nicht nur von einem, sondern auch von zwei oder drei Fotolabors Kunden waren/sind, sollte man diese Zahl von 1'029 wiederum durch zwei oder drei dividieren. Dies lässt hochgerechnet auf eine Zahl von 343 bis 516 Fotografen in der Stadt Bamenda und Umgebung vermuten. Es ist wichtig zu betonen, dass diese Zahl auch die Fotografen in der Umgebung der Stadt Bamenda einschliesst. Denn die Stadt Bamenda ist für viele näher oder weiter entfernte Dörfer, der einzige Ort, wo es Fotolabors hat. Geht man davon aus, dass von 343 bis 516 Fotografen vorsichtig geschätzt mindestens die Hälfte ohne Studio ist, so kommt man auf 177 bis 258 *ambulants* für Bamenda und die weitere Umgebung. Sicherlich die Hälfte davon dürfte wiederum in der Stadt Bamenda ansässig sein, womit diese Zahlen durch zwei zu dividieren sind. Das ergäbe somit ungefähr 88 bis 129 *ambulants* für die Stadt Bamenda, die wenigstens hier und da ihr Fotogewerbe betreiben. Angesichts der Einwohnerzahl der Stadt Bamenda von 200'000 bis 300'000 (vgl. Kapitel 1.5.) und der Beliebtheit von Fotos könnte die Zahl der *ambulants* in der Stadt Bamenda jedoch einiges höher sein. Diese Hochrechnungen bleiben ein Versuch. Wirklich verlässlich kann man die Zahl der *ambulants* in Bamenda kaum schätzen. Es gibt auch einige Leute, die das Geschäft mit der Fotografie nur sporadisch betreiben.

### 2.2.2. Ausbildungs- und Wissensaneignungswege I: die formelle Lehre

Eine formelle Lehre war früher der übliche Ausbildungsweg, welchen damals die heute älteren Fotografen einschlugen. Heutzutage vollendet wie angetönt in Bamenda kaum mehr jemand eine fotografische Lehre. Die älteren Fotografen mit Lehrabschluss geben ihre Fotostudios auf und werden immer seltener. Ich bin während meinen Aufenthalten 2003 bis 2009 in Bamenda nur viermal echten Lehrlingen oder Lehrtöchtern (und nicht blossen GehilfInnen) in Fotostudios begegnet. Es schloss wie erwähnt nur ein Lehrling ab – zumindest nach dem Hörensagen (Kapitel 2.1.2.). Bei den anderen drei Fällen erwies sich eine Lehrtochter noch während der Probezeit als unzuverlässig hinsichtlich der abgemachten Präsenzzeiten, ein anderer Lehrling lief unzufrieden davon und eine Lehrtochter verstarb krankheitshalber noch während der Lehre.

Dass man heute in den Studios kaum mehr Lehrlinge antrifft, stellt einen Gegensatz zur früheren goldenen Ära des Schwarzweiss-Fotografie-Zeitalters dar. Früher gab es – wie ich von verschiedenen Seiten vernahm - manchmal noch mehrere Lehrlinge pro Fotostudio.<sup>161</sup> Die fotografische Lehre ist - wie im Kapitel 2.1 erwähnt - überflüssig geworden. Heute kann man mit der Fotografie Geld machen, ohne in irgendeine Lehre gehen zu müssen, wie auch ältere *professional photographers* mir gegenüber konstatierten. In der heutigen Zeit, in welcher in Kamerun die Fotografie mitunter als eine einfach zu erlernende Nebenverdienstarbeit für Schüler betrachtet wird, denkt niemand mehr an eine fotografische Lehre. Das zu zahlende Lehrgeld und die Inanspruchnahme mehrerer Jahre machen sie zudem unattraktiv. Wie bereits in Kapitel 2.1 angesprochen machten und machen es die Autofokus-(Kompakt-)Kameras sowie die billigen, sehr einfach konstruierten “kompakten“ Kameras mit ihren Fixeinstellungen, was Blende, Belichtungszeit und Brennweite betrifft, wie auch die Fotolabors, die die Filmentwicklung und das Abziehen der Fotos übernehmen, ab Mitte der 1980er Jahre ziemlich leicht, in das Fotogewerbe einzusteigen. Die Folge war wie angetönt die starke Zunahme und die heutige Überzahl der *ambulants* im Fotogeschäft.

In Bamenda gab und gibt es nur wenige Fotografinnen und kaum Lehrtöchter. So hat es in Bamenda Anfang 2006 gerademal zwei Fotografinnen gegeben, die im Fotogeschäft tätig waren.<sup>162</sup> Dies, sofern man für einmal die gelegentlichen Gehilfinnen und Ehefrauen von Fotografen ausklammert. Letztere erlernen hier und da über ihren Mann das Fotografieren und können das Fotogeschäft mitführen, wenn ihr Mann anderweitig beschäftigt ist.

---

<sup>161</sup> In Nigeria gibt es allerdings auch heute noch Studios mit mehreren Lehrlingen beziehungsweise Lehrtöchtern (Nimis 2006:431-432).

<sup>162</sup> Diese beiden Fotografinnen waren die Fotografin Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*), die weiter unten vorgestellt wird und eine Fotolehre in ihrer Biographie aufzuweisen hat, sowie die junge Sonja, eine Schülerin und *ambulante* ohne Studio.

Soweit in der Literatur bekannt verhält sich die Frauenfrage nur in Nigeria und in Malis Hauptstadt Bamako seit einiger Zeit etwas anders. Im Südwesten Nigerias machen die Frauen seit dem Aufkommen von Fotolabors in den 1980er/1990er Jahren viel häufiger als in Kamerun und in anderen sub-saharischen Ländern üblich eine fotografische Lehre und sind somit auch stärker eigenständig im Fotogewerbe involviert (Nimis 2006:423-441).<sup>163</sup> Speziell, was das Aufkommen von afrikanischen Fotografinnen betrifft, ist auch die Lage in Malis Hauptstadt Bamako. Hier hat im Zuge der in Bamako seit 1994 durchgeführten weltbekannten *“Rencontres de la Photographie africaine“* Frau Aminata Dembélé Bagayoko die Möglichkeit erkannt, dass auch Frauen in den Fotografenberuf einsteigen könnten. Sie gründete 1996 die Schule *Promo-Femme*, in welcher junge Frauen zu Fotografinnen ausgebildet werden (Moore 2010:170).

Als grundlegende Bedingung für eine Fotografenlehre galt in Bamenda wie in Nigeria ein Primarschulabschluss (vgl. Sprague 1978b:9-10; vgl. Nimis 2006:431). Auch für heute ist festzustellen, dass fast alle Studiofotografen in Bamenda – ob mit einer Lehre oder ohne Lehre – mindestens einen Primar- oder gar einen Sekundarschul-Abschluss besitzen.

Gemäss verschiedenen Gesprächen mit älteren Fotografen<sup>164</sup> in Bamenda konnte eine formelle Lehre aus drei Stufen bestehen: eine Probephase mit anschliessenden Lehrvertragsverhandlungen, eine Lern- und Arbeitsphase sowie den Lehrabschluss mit Zertifikat. Eine Lehre konnte gemäss den Biographien der älteren Fotografen in Bamenda zwischen einem Jahr bis fünf Jahre dauern.

Normalerweise wurde der Lehrling von seinem Vater oder einem Verwandten zum Lehrmeister gebracht. Das konnte der Beginn einer Probezeit sein, die etwa ein oder zwei Monate dauern konnte. Die Probezeit diente dazu festzustellen, ob der Lehrling die nötige Auffassungsgabe und eine genügende Geschicklichkeit besass sowie ob er zuverlässig, gehorsam und vertrauenswürdig war. Das heisst, es wurde neben den grundsätzlichen beruflichen Fähigkeiten auch der Charakter des Lehrlings getestet. Stahl der Kandidat während der Probezeit etwas aus dem Studio oder liess er sich absichtlich etwas zu schulden kommen, nahm man ihn für die Lehre nicht auf. Dies gilt auch heute noch, wie jener oben erwähnte Fall zeigt, bei welchem eine Lehrtochter aufgrund ihrer Unzuverlässigkeit, die

---

<sup>163</sup> Erika Nimis führt als Gründe an, dass die Eltern der jungen Lehrtöchter oft kein Geld hätten, um sie für eine höhere Bildung weiter in die Schule zu senden. Auch ist es oft der Plan der Eltern, dass die Mädchen durch eine fotografische Lehre beschäftigt werden können, bis sich eine gute Partie zur Verheiratung ergeben hat (Nimis 2006:423-441).

<sup>164</sup> Ich habe über die fotografische Lehre in Bamenda unter anderem mit Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo*, mit Abraham Toukoutouo alias *Abraham Photo*, mit Nformi James Mombeh alias *Jimmy Photo* sowie mit Fidelis Dekubu Tawi alias *Bright Star Photo* gesprochen. Die folgenden Daten dieses Kapitels stellen eine Zusammenfassung dieser Gespräche aus den Jahren 2003 bis und mit 2009 dar.

Präsenzzeiten im Studio einzuhalten, noch während der Probezeit vom hier nicht zu nennenden Lehrmeister entlassen wurde. Insgesamt konnte man die Probezeit auch als eine erste Familiarisierungsphase des Lehrlings mit dem Studio, mit den anderen Lehrlingen im Fotostudio, mit dem Lehrmeister und allenfalls dessen Familie bezeichnen. Bei einer Lehre übernahm der Lehrmeister oft Kost und Logis für den Lehrling sowie die Rolle eines erziehenden Vaters. In der Probezeit wie generell in der Anfangszeit der Lehre gaben Lehrmeister und die anderen Lehrlinge dem neuen Lehrling vor allem einfache Arbeiten, die noch nicht viel mit Fotografie im Speziellen zu tun hatten. Das konnte das jeweils am Morgen immer vorgenommene Wischen im und vor dem Studio, das ebenso am Morgen durchzuführende Nassaufnahmen des Bodens und das sonstige Herrichten des Studios sein, um der Kundschaft ein schönes, sauberes Studio zu bieten. Des Weiteren machte ein solcher Lehrling in diesem frühen Stadium der Lehre besonders Botengänge, sowie einfache Sekretariatsarbeiten oder er empfing Kundschaft etc.

Die "Probezeit" beim Lehrmeister konnte für die weitere Ausgestaltung des Lehrvertrages von entscheidender Bedeutung sein. Der Lehrmeister konnte so, wie mir ältere Fotografen in Bamenda berichteten, das Lehrgeld sowie die Lehrzeit aufgrund der Auffassungsgabe, des Arbeitstempos und der Arbeitsqualität des Lehrlings einschätzen. Die Lehrvertragsverhandlungen fanden üblicherweise zwischen dem Lehrmeister und dem Stellvertreter des Lehrlings statt. Hatte der Vater oder sonst ein Stellvertreter des Lehrlings nicht genug Geld, konnte der Lehrmeister dies durch eine zusätzliche Lehr- und Arbeitszeit aufwiegen lassen, was die Lehre um Jahre verlängern konnte. Ein hohes Lehrgeld wiederum konnte die Lehrzeit verkürzen.

Waren mehrere Lehrlinge im Fotostudio beschäftigt, ergab sich unter ihnen eine gewisse Hierarchie: Der erste Lehrling, also derjenige, der als erster die Lehre angefangen hatte, stand über dem zweiten, welcher später dazu stiess. Dies ging so weiter mit einem dritten oder gar vierten Lehrling etc. Dabei hatte der einzelne Lehrling die Weisungen des Lehrmeisters wie aller über ihm stehenden Lehrlinge zu befolgen. Er lernte nicht nur vom Lehrmeister, sondern auch von den ihm übergeordneten Lehrlingen. Bevor die Lehrzeit begann, hatte der angehende Lehrling den übergeordneten Lehrlingen auch eine Gabe, einen Eintrittspreis, zu entrichten. Das war eine Lieferung an Essen (Pidgin-Englisch: *chop*) und Getränken (Pidgin-Englisch: *mimbo*). Die Gabe war mithin ein Zeichen, dass er dem Betrieb zugehören will und sich unterordnet. Nahmen die übergeordneten Lehrlinge seine Gabe an, galt dies als Signal, dass sie ihn als neuen Lehrling akzeptierten.

Während der Lehrzeit wurde das Wissen über Fotografie offenbar vor allem durch Vorzeigen, Nachmachen und – eher nur falls nötig – durch verbale Erläuterungen erlernt. Ich selbst wurde 2003 in Bamenda in zwei Fotostudios auch in dieser Art und Weise in die Dunkelkammerarbeiten und das Entwickeln und Abziehen von Schwarzweissfotos eingeführt. Was durch Handeln gezeigt werden konnte, wurde mir relativ wortkarg durch das Vormachen demonstriert. Des Weiteren ist Jean-François Werner und Erika Nimis beizupflichten, dass eine fotografische Lehre mit einem Lehrmeister und einem Lehrling im Kontext zwischen alt und jung stattfand. Da auch sonst in den sub-saharischen Gesellschaften jüngere Menschen den älteren gemäss der Hierarchie Respekt zu zollen haben, begünstigte dies im fotografischen Gewerbe einen gewissen Konformismus. Dazu kam die Nachahmung, die überall auf der Welt ein üblicher Lernmodus des Menschen ist, der dazu führte, dass die Werke vieler afrikanischer Fotografen starke Ähnlichkeiten aufwiesen und aufweisen (vgl. Werner/Nimis 1998:20).

Nach den oben erwähnten einfachen Arbeiten wie dem tägliche Putzen des Studios, dem Kundenempfang und der Kundenbedienung, des Führens des Quittungsbuchs und der Kasse oder der Herausgabe von Fotos an die Kundschaft etc. wurde in einer üblichen fotografischen Lehre das Fotografieren im Studio drinnen wie auch draussen erlernt. Dabei lernte ein Lehrling selbstverständlich das Scharfstellen, welches gemäss manchen Fotografen im Gesicht beispielsweise besonders einfach am Kontrast zwischen den dunklen Augenliedern und dem Weiss der Augen, am Mund oder sonst auch auf helleren Flächen zu bewerkstelligen ist. Ebenso wurden dem angehenden Fotografen Standardeinstellungen für Blende und Belichtungszeit mitgeteilt. Für das Studio gibt es normalerweise eine, für draussen zwei solche Standardeinstellungen – eine für helles Wetter und eine für bewölktes Wetter. Dies war/ist in Bamenda wie womöglich ganz allgemein im west- und zentralafrikanischen Fotogewerbe so (vgl. Werner/Nimis 1998:20). Bevor der Lehrling die Kundschaft fotografierte, hatte er unter Umständen einen Film zu kaufen. Mit diesem Film schoss der Lehrling dann Bilder mit einer Fotokamera des Lehrmeisters. Der Lehrmeister ging danach mit dem Lehrling die Aufnahmen durch und gab ihm an, was nicht gut geworden war und was er bei seinen Aufnahmen noch verbessern musste. Jedenfalls erwähnte im Rückblick der alte Fotograf Abraham Takoutouo (*Abraham Photo*) dieses Vorgehen seines Lehrmeisters C.C. Spot.<sup>165</sup> Auch galt gemäss dem alten Fotografen Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*), dass ein Lehrling erst gesellschaftliche Anlässe allein fotografisch dokumentieren ging (Reportage-respektive Anlassfotografie), wenn er darin dem Lehrmeister genug lange assistiert hatte.

---

<sup>165</sup> Gespräch mit Abraham Takoutouo am 4.2.2006 in Bamenda.

Denn gerade beim fotografischen Dokumentieren von Anlässen verträgt es keine Fehler. Ein gesellschaftlicher Anlass ist nicht wiederholbar und die Kundschaft wäre dementsprechend unzufrieden oder gar ungehalten, wenn keine guten Fotos zur Erinnerung produziert worden wären.<sup>166</sup>

Vieles, was die Komposition eines Bildes und die typischen und wichtigen Anlassfotos betraf, mochte ein Lehrling meist schon seit seiner Kindheit durch das Sehen von Fotos in den Alben, durch das Schiessen-Lassen eigener Porträtfotos im Studio oder an Anlässen etc. mitbekommen haben. Obwohl also sicherlich implizit oft schon viele Dinge durch die Erfahrungen mit der Fotografie vor Lehrantritt erlernt worden sein dürften, bekamen die Lehrlinge dann natürlich auch im Studio die weiteren Kniffe, wie das richtige Auswählen der Kulisse, das Vorbereiten der Kulisse und der Requisiten, die Ratschläge für Posen, das Positionieren der Kunden, die Gruppenbildkompositionen etc. vermittelt. Ich werde all diese ästhetischen Aspekte in den folgenden Kapiteln noch erwähnen, insbesondere in den Kapiteln 2.5 bis und mit 2.8.

Ansonsten wurden einem Lehrling auch gewisse Verhaltensregeln beigebracht wie etwa, dass man aus Sicherheitsgründen weder in der Nähe von Gefängnissen, Polizeistationen noch Banken fotografieren sollte.<sup>167</sup>

Es konnte vorkommen, dass dem Lehrling erst gegen Ende der Lehre das eigentliche "Geheimnis", die Schwarzweiss-Entwicklung und das Erstellen der Abzüge, vermittelt wurde. Die analoge Schwarzweiss-Fotografie gehört jedoch heute wie erwähnt in Bamenda mehr und mehr der Vergangenheit an. Heute sind Schwarzweiss-Fotochemikalien gemäss den Fotografen in Bamenda kaum mehr erhältlich. Bei den Arbeiten in der Dunkelkammer wurde nach Erfahrungswerten gearbeitet (Werner 1996a:100, 1998:20), wie ich im Oktober 2003 in zwei Studios<sup>168</sup> in Bamenda direkt beobachten durfte, während ich wie erwähnt angelernt wurde. War zum Beispiel ein Negativ unter- oder überbelichtet, so reagierte man als Fotograf entsprechend beim Vorgang des Abziehens am Vergrösserungsgerät. Man verlängerte oder verkürzte am Vergrösserungsgerät die Belichtungszeit für den Fotopapierabzug. Auch verwendete man in der Dunkelkammer die üblichen in Fotolehrbüchern zu findenden Techniken des Abwedelns sowie Nachbelichtens. So "wedelte" man beispielsweise beim Belichtungsvorgang der Fotoabzüge einzelne über- beziehungsweise unterbelichtete Bildpartien mit der Hand "ab".<sup>169</sup> Bei der zuvor zu machenden Entwicklung des Films oder

---

<sup>166</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh im Jahr 2006 in Bamenda.

<sup>167</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh am 22.8.09 in Bamenda.

<sup>168</sup> Es handelte sich dabei um die beiden Fotostudios *Queen's Lady Photo* und *Mirac Photo* in Bamenda.

<sup>169</sup> "Abwedeln" heisst, das Licht aus dem Vergrösserungsgerät, in welches man das Negativ hineingelegt hat, wird vor den Partien des Fotopapiers, die dies nötig haben, mit dem Hinhalten der Hand oder der Finger kurz



später dann beim Entwickeln eines Fotopapierabzuges zählte man die benötigte Entwicklungs- beziehungsweise Belichtungszeit nach Erfahrungswerten ab. Dabei gab es je nach Fotograf durchaus kleinere Variationen, wie schnell oder wie langsam man auf eine bestimmte Zahl zählte.<sup>170</sup> Hilfsmittel wie Temperaturmesser oder –regler habe ich in den fotografischen Dunkelkammern Bamendas nie gesehen. Mit den fotografischen Materialien wie Filmen, Entwickler, Fixierer oder Fotopapier wurde äusserst sparsam umgegangen. Man bereitete nur die Quantitäten an Entwickler und Fixierer vor, die in den nächsten Tagen benötigt wurden. Aus Erfahrung der Fotografen wurden die angerichteten Bäder nach einer Woche für den Gebrauch untauglich. Das Vorbereiten von zu grossen Entwicklungs- und Fixier-Bädern erschien als Geldverschwendung.

Wenn die verabredete Länge der Lehrzeit erreicht war, der Lehrling alles Nötige erlernt hatte und das vereinbarte Lehrgeld vollständig gezahlt worden war, kam es zur Abschlusszeremonie mit der Übergabe eines Zertifikates des Lehrmeisters an den Lehrling. Hierzu wurden zu früheren Zeiten auch die anderen Fotografen in der Stadt Bamenda eingeladen. Auf Abb. 15 sehen wir ein wohl typisches Foto, welches beim Abschluss der Lehre im Studio des Lehrmeisters gemacht wurde. Hier überreicht *Abraham Photo* seinem Lehrling in Anwesenheit seiner Mutter das Lehrabschlusszertifikat.<sup>171</sup>

Abschliessend muss nochmals betont werden, dass der überwiegend grosse Teil der Lehrzeit ein eigentlicher Arbeitseinsatz für den Lehrmeister war. Dies wurde mir besonders aus dem Umstand ersichtlich, dass es gemäss verschiedenen Gesprächen mit alten Fotografen in Bamenda jeweils nur ein paar wenige Wochen dauerte, bis sie ihre eigenen Söhne vollumfänglich ins Fotografiengeschäft eingeführt hatten.

Nach der Lehre waren immer noch kurze Zusatzausbildungen bei anderen Fotografen möglich. Solche machten zum Beispiel unabhängig voneinander *P.N. Photo* und *Queen's Lady Photo* bei *C.C. Spot* eine Zusatzausbildung, um das Farbfilmentwickeln sowie -abziehen zu erlernen und/oder zu vertiefen. Diese Zusatzausbildungen dauerten nur kurze Zeit. So nahm Elizabeth Azahs (*Queen's Lady Photo*) Zusatzausbildung nur zwei Monate in Anspruch.<sup>172</sup>

---

abgefangen. Währenddessen bescheint das Licht des Vergrösserungsgeräts die anderen Teile des Bildes auf dem Fotopapier, womit diese eine längere Belichtungszeit aufweisen und stärker belichtet werden.

<sup>170</sup> Gemäss Beobachtungen vom Oktober 2003 in den Dunkelkammern der Fotostudios *Queen's Lady Photo* und *Mirac Photo* in Bamenda. Einen Timer, der die Zeit technisch genau abzählt, habe ich nur in der Dunkelkammer des Fotostudios *Mirac Photo* in Bamenda gesehen. Allerdings wurde er in meinem Beisein im Oktober 2003 nicht für die Entwicklung des Schwarzweiss-Films im Tank selbst, sondern nur danach für das Messen der Belichtungszeit beim Abzugsvorgang mit dem Vergrösserungsgerät verwendet.

<sup>171</sup> Gemäss Gespräch mit Abraham Takoutouo (*Abraham Photo*) im Frühjahr 2006 in Bamenda.

<sup>172</sup> Gemäss Gespräch mit Elizabeth Azah am 21.10.2003 in Bamenda.

Der Lehrmeister konnte nach der Lehre seinem ehemaligen Lehrling helfen, ein eigenes Studio zu gründen. Diese Hilfeleistung geschah meist dadurch, dass er ihm als "Abschiedsgeschenk" berufliche Ausrüstungsgegenstände wie zum Beispiel eine Kamera übergab. Je nachdem, ob der Lehrling vom Lehrmeister wie ein Sohn betrachtet wurde, konnte dieser auch ganz nahe beim Geschäftsplatz des Lehrmeisters sein neues Studio eröffnen. Bei einem guten Verhältnis zwischen Lehrmeister und Lehrling geschah es öfter, dass der ehemalige Lehrling sogar einen Teil des Geschäftsnamens seines Lehrmeisters übernehmen durfte. So nennt sich zum Beispiel ein ehemaliger Lehrling von *Abraham Photo* in Bamenda einfach *Young Abraham*. Und ein ehemaliger Lehrling von *Lily Photo* wählte zunächst einfach *Lily Photo Annex* als Geschäftsnamen. Seit dem Tod seines Lehrmeisters nennt er sich ebenfalls einfach nur noch *Lily Photo*.<sup>173</sup> In anders gelagerten Fällen konnte der Lehrmeister seinem früheren Lehrling gebieten, woanders sein Studio zu eröffnen. Wie mir alte Fotografen in Bamenda berichteten, gingen manchmal ihre ehemaligen Lehrlinge auch in eine andere Stadt und versuchten dort ihr Glück. Andere wiederum schafften es nach den Aussagen älterer Fotografen in Bamenda nie – beispielsweise wegen eines dauerhaften Mangels an finanziellen Mitteln – ein eigenes Studio mit entsprechender Ausrüstung zu eröffnen oder auf längere Zeit im Fotogeschäft Fuss zu fassen. Sie begannen dann, in anderen Berufen tätig zu werden. Zwischen der Lehre und der Eröffnung eines Studios konnte es auch längere Phasen geben, bis das Geld dazu in irgendeiner Weise aufgetrieben war – sei es durch eigene Arbeit als *ambulant*, als Angestellter in einem Fotostudio oder durch Hilfe aus der Verwandtschaft.<sup>174</sup>

Die folgenden Biographien von *Queen's Lady Photo* wie auch *Lily Photo* (Kapitel 2.2.4) sind Beispiele, wie die Karrieren von Fotografen ablaufen konnten. Die Eröffnung eines eigenen Fotostudios wie generell eines eigenen Geschäfts ist persönlich und gesellschaftlich gesehen eine grosse Sache. Durch ein eigenes Geschäft wird man in Bamenda zu einem etablierten und bewunderten *big man*. Ein hier nicht namentlich zu nennender älterer Fotograf schätzte das Prestige als Geschäftsbesitzer so hoch ein, dass er unbedingt wieder ein Fotostudio haben wollte. Er meinte denn zu mir: "*I want to have my place, René.*" Und dies trotz der Konkurrenz durch die *ambulants*, aufgrund welcher er bereits einmal wegen der Mietkosten Bankrott ging.<sup>175</sup> Die gemeinen Leute betrachten übrigens die Studiofotografen durchaus als in der Hierarchie der Geschäftseigentümer auf einer höheren Ebene angesiedelt: Denn einerseits sind sie im Allgemeinen – der Kundschaft und den allfälligen fotografisch zu

---

<sup>173</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Abraham Takoutouo (*Abraham Photo*) und *Lily Photo* in Bamenda im Jahr 2006.

<sup>174</sup> Gemäss verschiedenen Gesprächen mit den älteren *professional photographers* in Bamenda.

<sup>175</sup> Gemäss Gespräch am 29.10.03 in Bamenda.

dokumentierenden gesellschaftlichen Anlässen den nötigen Respekt zollend - immer gut angezogen. Andererseits hantieren sie auch mit beeindruckend teurer technischer Ausrüstung, das heisst beispielsweise mit *professional cameras* (Spiegelreflexkameras) und Synchronblitzen. All dies kreiert das Image, dass es den Studiofotografen relativ gut gehen muss, besser jedenfalls als den meisten anderen Geschäftsbesitzern. Das Image, das Studiofotografen relativ wohlhabend sind, könnte teils wohl auch in die Zeit der goldenen Ära der Schwarzweiss-Fotografie zurückreichen, als die Fotografie tatsächlich ein sehr lohnendes Geschäft war (siehe Kapitel 2.1.2.). Gemäss Gesprächen träumen nicht wenige der heutigen *ambulants* davon, später einmal ein Fotostudio ihr Eigen zu nennen.

Als weitere formelle Ausbildung gibt es heutzutage – wie ich im Gespräch mit meinem Informanten und Freund Divine Kintashe Jokwi erfahren habe - in der kamerunischen Hauptstadt Yaoundé einen Hochschulstudiengang für Cineastik und Fotografie. Doch ist dieser Studiengang aufgrund der hohen Kosten nur etwas für sehr reiche Leute.<sup>176</sup> Diese Ausbildung ist daher für das Fotogewerbe in Kamerun im Grunde ohne Bedeutung, weshalb hier darauf nicht weiter eingegangen werden soll.

### **2.2.3. Ausbildungs- und Wissensaneignungswege II: informelles Lernen und Wissenserlangung ohne Zertifikat**

Was die Wissenserlangung im Fotogewerbe ohne Lehrabschluss betrifft, gibt es ganz verschiedene Wege. Ein erster informeller Weg ist bereits erwähnt worden: In Bamenda können Studiofotografen mit Lehrabschluss ihre Söhne oder Kinder aus ihrer Verwandtschaft in das Wissen rund um die Fotografie - mitsamt den Dunkelkammerarbeiten bezüglich der Schwarzweissfotografie - einweihen.<sup>177</sup> Dies habe ich verschiedentlich gehört und konnte dies in Bamenda beispielsweise auch in den Fotostudios *Lily Photo* und *Prince Elvis* beobachten. Dort hat der Sohn (*Lily Photo*) beziehungsweise haben die Söhne (*Prince Elvis*) in ihrer schulfreien Zeit öfter das Fotostudio geführt und so den Vater, der sonst keinen Lehrling oder irgendwelche Gehilfen hatte, entlastet. Da das fotografische Wissen an und für sich nicht so umfangreich ist, kann man - wie gerade im Kapitel 2.2.2 erwähnt - innerhalb weniger Wochen fast alles, was mit der Produktion von Fotos zu tun hat, in Erfahrung bringen.

Wie erwähnt gilt im heutigen Bamenda das Fotografieren für kommerzielle Zwecke wegen der Autofokus-Kameras und der vorhandenen Farb-Fotolabors als relativ leicht erlernbar und sogar als geeignete Arbeit für Schüler, um nebenbei ein Zubrot zu verdienen. Ich habe denn

---

<sup>176</sup> Gespräch mit Divine Kintashe Jokwi Mitte 2009 in Yaoundé.

<sup>177</sup> Dass in Familien das Wissen um die Fotografie weitergegeben wird, ist in der Literatur hinlänglich bekannt. Ein frühes Beispiel etwa ist die Familie Lutterodt in Ghana (Kapitel 2.1.1.).

auch Schüler in Bamenda beobachten können, die an den Schulen Fotos geschossen haben. Wenn man die Fotografie in Bamenda gewerbsmässig ausüben will, stellt im Grunde vor allem der Erwerb einer Kamera ein Problem dar, denn für viele Leute in Bamenda ist eine Kamera nicht leicht erschwinglich. Auch die Bedienung der Kamera und das Fotografieren selbst können wie erwähnt Schwierigkeiten bereiten. Sogar bei ganz einfachen Kameras sind die Schwierigkeiten der Bedienung nicht zu unterschätzen, wenn man vorher noch nie eine Kamera in Händen gehalten hat. So sind oben in den Kapiteln 2.1 und 2.2.2 die fotografischen Mängel wie schlechte Kadrierung des Bildes etc. schon erwähnt worden, die insbesondere bei *ambulants* ohne Lehre auftauchen. Beispielsweise habe ich beobachten können, wie ein Freund, der sich neu als *ambulant* versuchte, einen von mir geschenkten Fotofilm beim Einlegen unbrauchbar machte: Der Film verschwand in der Kartusche.<sup>178</sup> Wäre der Film nicht geschenkt gewesen, hätte dies für seine ökonomischen Verhältnisse einen herben finanziellen Verlust bedeutet. Die Auslage von 700 XAF für einen Farb-Kleinbildfilm bedeutet in Bamenda viel Geld.

Ebenso lernen die angehenden *ambulants* - sofern ihnen noch niemand den Tipp gegeben hat - manchmal erst nach einer schmerzlichen Erfahrung, dass es von Vorteil sein kann, einen zweiten Film sowie Ersatzbatterien für die Kamera oder den (allfälligen) Foto-Blitz stets als Reserve zur Hand zu haben. Fehlt ein Reservefilm, kann es geschehen, dass der Fotograf während eines gesellschaftlichen Anlasses mit Fotografieren aufhören muss, obwohl er noch viele Fotos hätte machen und verkaufen können. Die älteren *professional photographers* hingegen hatten in ihrer Lehre gelernt, sich für Anlässe entsprechend vorzubereiten. Hier wird klar, dass eben auch der heutige *ambulant* ohne fotografische Lehre einen Lernprozess durchläuft und in einem gewissen Mass und nach entsprechender Zeit ebenfalls - mehr oder weniger als Autodidakt - zu einem gelernten Fotograf wird. Dies gerade im Gegensatz zum Rest der Bevölkerung, die kaum je den Auslöser einer "richtigen" Fotokamera drückt.<sup>179</sup>

Insgesamt sollte man den Prozess der Wissensaneignung, den die *ambulants* durchlaufen, nicht unterschätzen und angesichts der schwierigen Umstände Respekt zollen. Dies gilt selbst dann, wenn der hauptsächliche Lernprozess nur in ein paar wenigen, aber wichtigen Momenten besteht, die allerdings über Wochen oder einige Monate verteilt sein mögen.

Einige Fotografen, die ich traf, behaupteten von sich, komplette Autodidakten zu sein. Doch aus meinen Gesprächen mit elf (oft jungen) *ambulants* und mit 29 Männern, die ein Studio besitzen und meist bis noch vor wenigen Jahren als *ambulants* tätig gewesen waren, ging sehr

---

<sup>178</sup> Beobachtung vom 1.5.2006 in Bamenda.

<sup>179</sup> Mittlerweile gewinnen allerdings immer mehr Leute in Bamenda Erfahrungen mit dem Fotografieren: Denn seit 2006/2007 kommen in Bamenda mehr und mehr Mobiltelefone mit integrierter digitaler Fotokamera auf.

oft hervor, dass sie ganz am Anfang durch Freunde und Verwandte in das Fotografieren “eingeweiht“ worden waren – dies häufig schon zur Schulzeit. Manchmal wurde ihnen eine Kamera von einem Familienmitglied oder einem wohlgesinnten Verwandten geschenkt, damit sie sich wie erwähnt – Hilfe zur Selbsthilfe - selber das Geld für die Schulgebühren und andere Ausgaben erwirtschaften könnten. Auch später noch erhalten die angehenden *ambulants* manchmal Ratschläge von einzelnen mit der Fotografie besser vertrauten Familienmitgliedern, Verwandten sowie Freunden und Bekannten.

Verschiedentlich habe ich mitbekommen, dass hier und da einzelne Lehrer ihren Schülern das Fotografieren beibringen und es als Geschäftsmöglichkeit für Schüler propagieren. Dass die Schüler geschäftlich tätig werden, ist dabei auch im ureigenen Interesse der Lehrer, denn so können die Schüler mithelfen, ihre Schulgebühren zu bezahlen oder sich die für den Unterricht geforderten Schulbücher eher zu leisten.

Die *ambulants*, sofern sie miteinander befreundet sind, mögen sich auch gegenseitig mit Ratschlägen helfen oder die richtige Bedienung der Kamera erklären. Allerdings kommt es unter Fotografen gemäss Beobachtungen und Gesprächen vor, dass ein *ambulant* sein Wissen nicht wirklich teilen möchte.

Die *ambulants* erhalten im geschäftlichen Rahmen von den Fotolaborbesitzern wie auch vom Personal der Fotolabors Ratschläge. Die Laborangestellten erkennen die Fehler ihrer *ambulants*, wenn sie deren Fotos sehen, und geben ihnen Tipps, wie sie diese in Zukunft vermeiden können. So konnte ich beispielsweise beobachten, wie der Manager eines Labors einem jungen *ambulant* bei der Rückgabe der analog erstellten Fotos erklärte, bei welchen Fotos er den Blitz seiner Kamera hätte gebrauchen sollen oder bei welchem Foto er besser um zwei Stufen eine andere Belichtungszeit eingestellt hätte, damit die Fotos nicht so dunkel werden.<sup>180</sup> Ein solcher Hilfsdienst ist natürlich auch nicht ganz uneigennützig: Er fördert die freundschaftliche Bindung der *ambulants* an das Labor sowie die Zufriedenheit der KundInnen mit dem jeweiligen *ambulant* und verhilft somit längerfristig wohl auch den Fotolabors zur Steigerung ihres Umsatzes. Mit den in Bamenda heute geläufigen digitalen Kameras, die fast immer Autofunktionen besitzen und bei Aufnahmen in dunkler Umgebung viel verzeihen, gibt es allerdings heute weniger solche Fehler. Auch fallen diese Fehler nicht mehr so sehr ins Gewicht, weil Fotolaborangestellte digitale Fotos vor dem Ausdruck kurz am Computer überprüfen und besser als noch im “analogen Fotozeitalter“ bearbeiten können.

---

<sup>180</sup> Beobachtung vom 3.3.06 in Bamenda.

Nicht zuletzt lernen die *ambulants* durch *learning by doing*. Lernfortschritte erfolgen auch durch Dialoge mit KundInnen. *Ambulants* erfahren auf diesem Weg deren Wünsche und Erwartungen.

Zudem verhält es sich auch bei den *ambulants* so, dass sie von den Fotos aus den Alben, von eigenen Fotostudiobesuchen etc. bereits einiges zuvor hinsichtlich der ästhetischen Konventionen gelernt haben. Und sicherlich hilft beim Fotografieren das Nachahmen ("Abgucken") anderer Fotografen. So zum Beispiel, wenn sie andere Fotografen bei Anlässen sehen und mitbekommen, wo und wann sich diese in Position bringen, um gute Fotos zu schiessen.

Nach dem üblichen Gebrauch einfacher (Autofokus-)Kameras ist vor allem die Handhabung einer Spiegelreflex-Kamera (*professional camera*) mit einstellbarer Belichtungszeit und Blende für die *ambulants* ein grösserer und komplizierterer Schritt. Mitunter kann es übrigens auch – wie zwischen 2003 und 2009 beobachtet – das Personal in den Fotolabors sein, welches die *ambulants* hier und da ermutigt, auf die *professional camera* umzusteigen. Die *ambulants* entscheiden sich letztlich zum Kamera-Wechsel, weil ihnen die *professional camera* gewisse technische Möglichkeiten bietet und weil sie sozial beeindruckender ist (Kapitel 2.2.1., 2.2.4. und 2.3.1.). Die *professional camera* bringt wie erwähnt den Ruf mit sich, ein besserer Fotograf zu sein, was konsequenterweise eine bessere Auftragslage mit sich bringen kann. Nicht wenige Fotografen wie auch die durchschnittliche Kundschaft meinen wie oben erläutert, dass die *professional cameras* gewöhnlich bessere Lichtbilder liefern. So hat man in Bamenda – wie mir verschiedenen Fotografen berichtet haben - nur mit einer *professional camera* wirklich gute Chancen von der Kundschaft den grösseren und lukrativen Auftrag zur fotografischen Dokumentation eines Anlasses zu erhalten.

Doch wie angesprochen sind es auch die technischen Möglichkeiten, welche mit der Zeit die *ambulants* zur *professional camera* greifen lassen, sofern sie denn das Geld dazu haben. So haben mir die Fotografen in Bamenda als Vorteil der Spiegelreflexkamera insbesondere genannt, dass Passfotoaufnahmen sowie Nahaufnahmen mit Kleinkindern oft nur mit den auf den Fokus einstellbaren Objektiven der Spiegelreflexkameras scharf herauskommen. Denn die bis vor Kurzem sehr häufig von den *ambulants* verwendeten, ganz einfach gebauten analogen Kameras, die mit ihrer fixen Fokussierung und ihrer fixen weitwinkligen Brennweite von etwa 30mm nur wenig mehr als eine Lochkamera darstellen, machten und machen Passfotos und andere Nah-Porträtaufnahmen in geforderter Schärfe nicht möglich. Ein Parallaxe-Fehler mag hinzukommen. Das heisst der Bildausschnitt im Sucher ist nicht identisch mit jenem auf dem Film. Das konnte und kann dann enttäuschenderweise dazu

führen, dass das porträtierte Kleinkind oder dessen porträtierter Kopf beim Passfoto nicht mehr - wie vorgängig im Sucher so gesehen - wie gewünscht mittig erschienen oder gar "geschnitten" wurden. Mit den heute, Mitte 2013, in Bamenda unter den *ambulants* relativ gängig gewordenen Digitalkompaktkameras, die nicht nur automatische Nahaufnahmefunktionen, sondern auch Zoomobjektive besitzen, dürften sich solche Probleme oft erübrigen.

Wie (früher) bei den älteren Fotografen mit formeller Lehre ist eine schriftliche Wissensvermittlung bei den *ambulants* relativ selten. Bücher über Fotografie oder Fotografierlehrbücher finden sich in Bamenda kaum. Nur ganz wenige Fotografen erwähnten, dass ein Buch für ihr Wissen über die Fotografie eine Rolle gespielt hätte. Manche wenige erklärten, dass ihnen die kleinen, manchmal beigelegten Faltblättchen in den Schachteln der Farbfilme – wie es etwa bei der Marke *Tudor* der Fall ist - etwas geholfen hätten. Diese Faltblättchen enthalten ganz grobe Ratschläge zum Fotografieren. Von Fotografen und Fotolaborbesitzern vernahm ich, dass in Bamenda und Umgebung auch schon Fotokurse von mindestens zwei Fotolabors für die *ambulants* organisiert worden sind. Solche Kurse sind unter anderem als Mittel zur Absatz- und Qualitätssteigerung sowie zur Bindung der *ambulants* an das jeweilige Fotolabor zu betrachten. Die in Bamenda erwerbbaaren Gebrauchtkameras (siehe Kapitel 2.3.1.) werden gewöhnlich ohne schriftliche Anleitung verkauft. Dass Internetinformationen über das Fotografieren hilfreich gewesen wären, hatte mir gegenüber praktisch kein Fotograf erwähnt.

Eine weitere Variante, wie sich ein Wissen ums Fotografieren und letztlich selbstständige Karrieren im Fotogewerbe ergeben, besteht darin, einmal Angestellter in einem Fotolabor oder Gehilfe in einem Fotostudio gewesen zu sein. Dieser Werdegang ist nicht besonders häufig, aber immerhin sind mir in Bamenda doch vier solcher Biographien aus Gesprächen oder aus eigener Beobachtung bekannt.

#### **2.2.4. Beispiele: Biographien und Karrieren von Fotografen**

Nach diesen Ausführungen über Ausbildungswege und Wissensaneignung sollen im Folgenden die Biographien zweier *professional photographers* mit einem Lehrabschluss sowie drei Biographien von *ambulants* vorgestellt werden, um einige konkrete Eindrücke über mögliche Berufslaufbahnen zu vermitteln.

Als Erstes soll auf die Laufbahn einer Fotografin sowie eines Fotografen mit Lehrabschluss eingegangen werden:

Elizabeth Azah, eine Fotografin mit Lehrabschluss und damit *professional photographer*, war im Oktober 2003, als ich ihr das erste Mal begegnete, einundvierzig Jahre alt. Sie betrieb bis Anfang 2008 ihr eigenes Studio namens *Queen's Lady Photo Studio* an der *Station Road* im *Nkwen*-Viertel Bamendas. Sie ist im Zeitraum von 2003 bis 2007 in Bamenda die einzige im Gewerbe tätige Fotografin mit Lehrabschluss gewesen. Ihr Vorname, den sie mit der Königin von England, Königin Elizabeth II, teilt, hat sie zum Geschäftsnamen *Queen's Lady Photo* inspiriert. Sie stammt aus der Ortschaft Akum auf den Hügeln oberhalb Bamendas und ist bei ihrem älteren, in Yaoundé lebenden Stiefbruder aus der polygynen Ehe ihres Vaters aufgewachsen. Dieser Stiefbruder soll ein Filmemacher gewesen sein. So hatte sie nach eigener Aussage schon früh einen Bezug zu Filmen und zu Kameras. Die zweite Volksschulstufe (*Secondary School*) ist ihr höchster Schulabschluss. Als ungefähr 20-Jährige kam sie wieder nach Bamenda und machte in den Jahren 1980 bis 1982 eine zweijährige Lehre bei der Fotografin *Lady Afrique Photo*. *Lady Afrique Photo* war damals ebenfalls die einzige Fotografin in der Stadt. Nach der Lehre sparte Elizabeth Geld und war sozusagen als *ambulante* tätig, bis sie schliesslich 1984 ihr erstes eigenes Fotostudio in Nkwen, Bamenda, eröffnen konnte. Dies auch dank finanzieller Hilfe ihres schon erwähnten älteren Stiefbruders. Ihr erster Studiostandort war unweit ihres späteren Geschäftsortes an der *Station Road*, wo ich sie 2003 erstmals traf. Nach eigenen Angaben gewann Elizabeth im Jahr 1984 auch einen Fotografie-Wettbewerb und damit eine Reise nach Paris, welche sie jedoch wegen Geldmangels nicht antreten konnte. 1985 hängte sie – wie oben erwähnt (Kapitel 2.2.2.) – noch eine zweimonatige Lehre bezüglich Farbentwicklungsprozesse beim ebenfalls aus der Umgebung Bamendas stammenden Fotografen *C.C. Spot* an, welcher schon der Lehrer von *Lady Afrique Photo* gewesen war. Sie hat *C.C. Spot* für den Wissenstransfer wie üblich ein gewisses Lehrgeld bezahlt. Gleichwohl hat sie später in ihrem Studio keine Farbfotos hergestellt, sondern ihre Farbfotos von den Fotolabors entwickeln und abziehen lassen. Elizabeth ist eine an sich ökonomisch selbstständige Frau und war nie verheiratet. Sie hat drei Kinder und ist liiert mit einem Geschäftsmann aus Douala, von dem sie einige finanzielle Unterstützung für ihr Fotogeschäft erhält. Damit entspricht sie eigentlich einem neueren Trend unter Frauen in Bamenda, die sich nicht mehr verheiraten und damit - traditionell gesehen - nicht mehr einem Mann unterjochen wollen, der sich zudem noch als verantwortungslos herausstellen könnte, das heisst, grössere Ausgaben einer Familie nicht übernehmen würde. Elizabeth erzählte mir, dass es für sie nie in Frage gekommen wäre, zu heiraten. Sie hat nach eigenen Angaben bisher zwölf Lehrlinge mit Abschluss ausgebildet, darunter eine Frau. Sie besitzt ein Auto und lebt in einem relativ grossen Haus in Bamenda.



Elizabeths Lebensstil ist damit eindeutig der gesellschaftlichen Oberschicht zuzurechnen. Noch im Oktober 2003 wurde sie zur Präsidentin für den Zweig der *SY.NA.PP.CAM* für die heutige Region Nordwest gewählt. Die *SY.NA.PP.CAM* ist wie oben erwähnt die Organisation der gewerblich tätigen Fotografen in Kamerun, darunter insbesondere jener älteren Fotografen mit abgeschlossener Lehre (Kapitel 2.1.2.). Anfang 2008 hat Elizabeth ihr Fotostudio an der *Station Road* aufgegeben und unweit davon, an der Zufahrt zum Markt (*Nkwen Market*), ihr eigenes Fotolabor mit Studio eröffnet. Allerdings lief ihr Fotolabor geschäftlich nicht besonders gut. Der Markt für das Fotolaborgeschäft schien in der Stadt angesichts von fast einem Dutzend Fotolabors allmählich gesättigt.<sup>181</sup> Nach 2009 hat sie an einem neuen Geschäftsplatz in Bambui, ein Ort nördlich und unweit der Stadt Bamenda, ihr Fotolaborgeschäft aufgebaut. Doch auch dort war ihr kein Erfolg beschieden. Sie hat deshalb auch an diesem Platz ihr Geschäft geschlossen. Denn sie hatte „nur“ analoge Fotolabormaschinen und die Fotografen besitzen heute auch in Bambui meist digitale Kameras. Bambuis Fotografen kamen daher kaum zu ihr, sondern gingen zu den auf digitale Technologie umgerüsteten Fotolabors in der Stadt Bamenda. Elizabeth plant, es später nochmals mit dem Einstieg ins Fotolaborgeschäft zu versuchen.<sup>182</sup>

Bei der zweiten hier vorzustellenden, jedoch anonymisierten Biographie handelt es sich um Pa Paul, ebenfalls ein Fotograf mit Lehrabschluss und damit *professional photographer*. Er wurde 1963 in einem Dorf im Nordosten der Region Nordwest geboren. Er war der jüngste Sohn eines *fai*, eines *sub-chief* beziehungsweise eines Grossfamilienoberhaupts. Sein Vater verstarb noch während seiner Kindheit und ein älterer Bruder aus seiner Familie übernahm für ihn die Verantwortung und bezahlte seine Schulgebühren. Nach einer längeren Schulzeit in Bambili (ein Ort nördlich und nahe der Stadt Bamenda), in welcher er auch die Bambili-Sprache perfekt lernte, kehrte er in sein Dorf im Nordosten der Region Nordwest zurück, wo er die Sekundarschule besuchte und abschloss. Danach ging er nach Nigeria, wo er sich als Arbeiter eines Veterinär- sowie eines Forstdepartementes durchschlug. Dies war mit viel körperlicher Arbeit verbunden. 1979 fand er in Kamerun Arbeit bei der *Société Camerounaise de Palmeraies (SOCAPALM)*, deren Aufgabe die Palmölgewinnung ist. Auf Vermittlung eines mütterlichen Onkels machte er in Bamenda im Studio *Domingo Photo* eine fotografische Lehre. Diese dauerte von 1981 bis 1984. 1985 eröffnete er in Bamenda sein eigenes Fotostudio. Von 1990 bis 1992 arbeitete er jedoch in einem Hotel in Bafoussam. Es war dies eine Zeit politischer Unruhen in Bamenda (vgl. Kapitel 1.5.), und er wollte sich anno

---

<sup>181</sup> Gemäss diversen Gesprächen mit Elizabeth Azah und gemäss verschiedenen Beobachtungen während meiner Besuche im Zeitraum von Oktober 2003 bis Herbst 2009.

<sup>182</sup> Gemäss Gesprächen mit Elizabeth Azah Ende Juni 2013 in ihrem Haus in Bamenda.

dazumal nicht mehr als Fotograf in dieser Stadt betätigen: Dieser Beruf war ihm zu dieser Zeit zu gefährlich geworden. Leicht hätte man als Fotograf und Besitzer einer Kamera verdächtigt werden können, ein der Regierung, Polizei oder Armee nicht genehmes, vielleicht gar ein zur Vervielfältigung gedachtes Foto für die politische Opposition geschossen zu haben. Das konnte damals mit Gefängnis, Folter und Tod enden. Von 1996 bis 2001, nachdem sich die Lage in Bamenda beruhigt hatte, führte er in Bamenda wieder ein Fotostudio. Sein neuerlich gegründetes Fotostudio war fast am selben Platz wie zuvor, als er Bamenda wegen der Unruhen verlassen hatte. Pa Paul musste jedoch 2001 sein Studio schliessen, weil er die Miete nicht mehr bezahlen konnte. Er ist verheiratet und hat zwei Söhne sowie eine Tochter. Am Fotografenberuf schätzt er, dass er sich hierbei die Hände nicht schmutzig zu machen braucht, dass die Arbeit körperlich weniger anstrengend ist, dass man schön und sauber gekleidet sein kann und sozial entsprechend respektiert wird.<sup>183</sup> Das ist ein Aspekt, den ich auch von anderen Fotografen zu hören bekommen habe und den auch Buckley (2003:147) für Fotografen in Gambia erwähnt. Mitte 2009 führte Pa Paul, nachdem er sich in verschiedenen Geschäften versucht hatte, dank der Unterstützung seiner Frau einen *documentary place*, einen Standort, wo gegen Entgelt Sekretariatsdienstleistungen angeboten werden. Dieses Geschäft musste er mittlerweile jedoch schliessen, weil es sich anstatt in einem Haus in einem grossen metallenen Frachtcontainer befand und die Obrigkeit Bamendas verfügt hatte, dass die Container aus dem Stadtbild zu verschwinden hätten. Heute, Mitte 2013, versucht Pa Paul sein Glück mit einem Kleider- und Schuhladen.<sup>184</sup>

Als Nächstes sollen drei biographische Beispiele für *ambulants* vorgestellt werden. Frederik (anonymisiert) war Mitte 2009 zweiundzwanzigjährig und unverheiratet. Er wohnte damals noch zusammen mit seiner Mutter im von ihr gemieteten Apartment in Bamenda. Mittlerweile lebt er allerdings in seinen eigenen, von ihm gemieteten bescheidenen vier Wänden. Frederik ist in Bamenda aufgewachsen. Er versucht weiterhin seinen Primarschulabschluss zu machen. Das Fotografieren war und ist eine seiner Einkommensquellen. Er besitzt allerdings (noch) kein Fotostudio. Er betätigt sich seit Jahren als Quartierfotograf und schiesst in Bamenda als *ambulant* an gesellschaftlichen Anlässen Fotos. Die Nachbarn suchen ihn gerne für Foto-Aufträge auf. Sie teilen ihm unter Umständen mit, wann er bei ihnen vorbei kommen soll, um ein oder mehrere Fotos zu schiessen. Dies geschieht vor allem an Sonn- und Feiertagen. Als ich mit Frederik im Jahr 2006 Bekanntschaft machte, benutzte er bei seiner Tätigkeit als Fotograf noch keinen

---

<sup>183</sup> Biographie gemäss Gespräch mit Pa Paul vom 18.1.06 sowie mir ausgehändigtem schriftlichem Lebenslauf.

<sup>184</sup> Gemäss Gesprächen und E-mails mit Pa Paul im Zeitraum von 2009 bis 2013 und gemäss meinen Besuchen bei Pa Paul Mitte 2009 und Mitte 2013.

Geschäftsnamen (*title*). Heute tut er das. Bis Mitte 2009 hatte er nur eine ganz einfache *Yashica MF-2* mit einem Objektiv fester Brennweite und einer fixen Blende und Fokussierung. Die *Yashica MF-2* war und ist besonders unter den mit dem Fotografiegeschäft beginnenden *ambulants* verbreitet. Erst im August 2009 legte er sich eine *professional camera* (Spiegelreflexkamera) zu. Eine solche *professional camera* machte und macht im Grunde erst möglich, von Gastgebern eines gesellschaftlichen Anlasses angeheuert zu werden, um deren Event zu dokumentieren, wie er selbst ausführte. Bekanntlich ist es in Bamenda allgemein so, dass man als Fotograf erst mit einer *professional camera* richtig ernst genommen wird (Kapitel 2.2.1. und 2.2.3.; vgl. Kapitel 2.3.1.). Zuvor konnte er mit seiner *Yashica MF-2* nur vereinzelt an Anlässen Fotos schiessen.<sup>185</sup> Seit Mitte 2013 hat er zudem eine Digitalkompaktkamera, mit welcher er an Anlässen auch Videos aufnehmen kann.<sup>186</sup>

Als Beispiel für die nicht wenigen Schüler und Studenten unter den *ambulants* sei hier die Biographie von Moses, einem damals etwa zwanzigjährigen und unverheirateten Mann in Bamenda, erwähnt. Als ich ihn am 12.9.06 zu seinem Werdegang befragte, war er in Ausbildung zum Buchhalter an der privaten *BUST University* in Bamenda. Neben seiner Tätigkeit als Fotograf arbeitete er nach eigenen Angaben auch noch als Strassenverkäufer sowie als Nachhilfe-Lehrer. Als Verkäufer von Seife begegnete ich ihm 2006 auch mal auf den Strassen Bamendas. Er hatte einen *High School*-Abschluss. Während der *High School* verdingte er sich in Bamenda als Strassenverkäufer seiner Früchte vom eigenen Feld. Auch stellte er sich damals als anheuerbare landwirtschaftliche Arbeitskraft zur Verfügung. Mit Fotografieren begann er erst 2003, um eine zusätzliche Einkommensquelle zu besitzen. Einer seiner Brüder gab ihm die Kamera und zeigte ihm, wie man die Kamera handhabt. Auch in Fotolabors erhielt er nützliche Ratschläge. Er arbeitete 2006 ebenfalls mit dem einfachen Kameramodell *Yashica MF-2*. Sein Geschäftsname ist ziemlich protzig, zumal er kein Fotostudio besitzt und in seinem Geschäftstitel das Wort "*Centre*" führt: *Mosesco Photo Centre* (anonymisiert). Das Suffix "*-co*" hat er am Ende seines Namens hinzugefügt, damit er besser tönt. An Sonntagen schießt er gerne Fotos vor der grossen Baptistenkirche in Bamenda. Das ist praktisch, denn er selbst ist Baptist und besucht dort den sonntäglichen Gottesdienst. Ich traf ihn dort mehrmals. Aber auch sonst trägt er gerne stets die Kamera bei sich, um Fotos zu schiessen. Wie Frederik steht er im Quartier den Nachbarn als Fotograf zur

---

<sup>185</sup> Gemäss diversen Gesprächen mit Frederik im August 2009 und gemäss verschiedenen Beobachtungen in der Stadt und während meiner Besuche bei ihm zu Hause.

<sup>186</sup> Gemäss Beobachtungen und gemäss Gespräch mit Frederik Mitte 2013 in Bamenda.

Verfügung. Als Lebenstraum stellt er sich vor, später als Buchhalter zu arbeiten und ein Fotostudio zu besitzen, welches dann ein Angestellter betreiben soll.<sup>187</sup>

Soweit zwei biographische Beispiele von jungen Leuten, Schülern und Studenten, die sehr häufig unter den *ambulants* anzutreffen sind. Doch gibt es – weniger oft allerdings – auch gestandene Männer, die sich mitunter als *ambulants* durchs Leben schlagen. Ein Beispiel hierfür ist Gabriel. Nach eigenen Angaben wurde er 1972 in einem Dorf in der Bui Division, Region Nordwest, geboren. Dann besuchte er eine katholische Primarschule in der Bui Division in der Region Nordwest, wo er 1986 den Abschluss machte. Danach ging er zur Sekundarschule (*Secondary School*) an der *Governmental Bilingual High School* in Jakiri, ebenfalls in der Bui Division. Dort schloss er 1990 ab. Schliesslich beendete er auch das *Grand College (High School)* in Jakiri im Jahr 1992. Danach suchte er einen Job und kam nach Bamenda. Dabei war für ihn nach eigenen Angaben auch die höhere soziale Reputation als Städter ein Anreiz, nach Bamenda zu gehen. Er betätigte sich sechs Monate lang als *houseboy* (Diener) bei einem Lehrer. Danach fand er Arbeit im *Ministry of Public Works* und half als Bauarbeiter bei der Reparatur von Strassen. Es war in dieser Zeit, um 1993, als er sich erstmals eine ganz simple Fotokamera zulegte, die er "*Premier Camera*" nannte. Dabei dürfte es sich um die in Bamenda gelegentlich anzutreffende *Premier Camera PC-500* gehandelt haben. Die *Premier Camera PC-500* ist wie die erwähnte *Yashica MF-2* sehr, sehr einfach konstruiert. Sie besitzt eine fixe Brennweite (38 mm), eine fixe Blende, eine ebenfalls fixe Fokussierung und einen eingebauten Blitz. Nach eigenen Angaben erlernte Gabriel die Fotografie als Autodidakt. Später hatte er eine gewisse Zeit lang eine Spiegelreflex-Filmkamera der Marke Canon. 2009, als ich ihn nach seiner Biographie fragte, besass er eine Spiegelreflexkamera mit einem Autofokus-System von der Marke Minolta, nämlich das Modell *Minolta 7000*, mit einem Zoom-Objektiv von 35-70 mm Brennweite. 1999 heiratete er. 2009 hatte er vier Kinder. Neben der Fotografie erwirtschaftet er sein Einkommen mit einer Schweinezucht und mit einer Palmweinbar (*mimbo place*), deren Eigentümer er ist. Auch lässt er sich als landwirtschaftliche Arbeitskraft anheuern. Er wird als Fotograf an Anlässe von ihm bekannten Leuten eingeladen. Aber er informiert sich auch über Radio etc., wo gesellschaftliche Anlässe stattfinden, um dort zu fotografieren. Sonntags fotografiert er ebenfalls vor Kirchen und stellt sich auch als Quartierfotograf zur Verfügung, der seine Nachbarn mit Fotos bedient.<sup>188</sup>

Diese Ausführungen über mögliche Lebensläufe im Fotogeschäft Bamendas sollen hier genügen. Da die Produktionsseite der Fotografie im sub-saharischen Raum schon relativ gut

---

<sup>187</sup> Gemäss Gespräch vom 12.9.06 mit Moses in Bamenda.

<sup>188</sup> Gemäss Gespräch mit Gabriel am 10.9.09 in Bamenda.

untersucht ist, sei hier für weitere Eindrücke hinsichtlich möglicher Karrieren im Fotogeschäft auch auf Literatur verwiesen (Wendl/Behrend 1998; Magnin 1996, 1997; Nimis 1998, 2005; Vokes 2008, 2012b).

### **2.3. Die heutigen Arten des Fotogeschäfts**

Im Grundsatz gibt es zwei Arten oder auch (Super-)Genres des Fotogeschäfts: Das Studiogeschäft und das ambulante Fotogewerbe. Während mit dem Studiogeschäft das Fotografieren im Fotostudio gemeint ist, beziehen sich hier die Begriffe des "ambulanten Fotogeschäfts" oder des "ambulanten Fotogewerbes" auf das mobile Fotografieren ausserhalb von Fotostudios. Wenngleich das mobile Fotografieren das eigentliche Geschäft der *ambulants* ist, heisst dies nicht, dass nicht auch Studiofotografen ausserhalb des Studios fotografieren gehen könnten. Sie gehen ebenso an gesellschaftliche Anlässe ausserhalb ihrer Studios Lichtbilder machen. Die Kundschaft kommt gelegentlich auch in ihren Fotostudios vorbei, um ein einzelnes Foto vor oder im eigenen Haus, vor oder im eigenen Geschäft etc. in Auftrag zu geben (vgl. Buckley 2006:75). Manchmal kreuzt in Bamenda ein Studiofotograf am Sonntag vor einer Kirche auf, um dort wie die *ambulants* auf Verlangen der GottesdienstbesucherInnen Fotos aufzunehmen (Kapitel 2.2.4.).

Die beiden Arten des Fotogeschäfts, das Studiogeschäft und das ambulante Fotografieren, sollen in den folgenden Kapiteln abgehandelt werden. Dabei werde ich mir im ersten Unterkapitel erlauben, die Ausführungen über das örtlich fixe Studiogeschäft auch gleich noch mit einigen Bemerkungen über das sozusagen ebenfalls "immobile" Fotolaborgeschäft zu ergänzen. Wenn man will, kann man denn das Fotolaborgeschäft neben dem Studiogeschäft und dem ambulanten Fotografieren sozusagen als ein drittes Genre des Fotogeschäfts im Markt Bamendas betrachten.

#### **2.3.1. Fotostudios und Fotolabors**

Als Erstes sollen die Ergebnisse von insgesamt drei in Bamenda durchgeführten Mappings bezüglich Fotostudios und Fotolabors erläutert werden. Anstelle des Zeigens von Mapping-Karten mit verwirrend vielen eingetragenen Lokalitäten wird sich die Präsentation der Ergebnisse hier vorwiegend auf kurze verbale Zusammenfassungen beschränken.

Die Resultate der Mappings ermöglichten grundlegende Aussagen über das Fotogewerbe in Bamenda. Von den beiden ersten Mappings war eines ein räumlich limitiertes, das die beiden Stadtzentren Mankon und Nkwen sowie die Ausfallstrassen Bamendas betraf. Räumlich umfasste dieses Mapping mit einigen Abweichungen den Stadtteil auf Abb. 6. Ich führte dieses erste Mapping im Oktober 2003 durch. Das zweite Mapping fand Ende 2005/Anfang

2006 statt und deckte die ganze Stadt Bamenda ab (Abb. 5). Dieses zweite Mapping dürfte fast alle damaligen Fotostudios erfasst haben. Das dritte Mapping, das ebenfalls 2006 durchgeführt wurde, war historischer Natur und betraf die Fotogeschäfte von den 1950er Jahren bis ins Jahr 2003.

Beim wichtigsten und die ganze Stadt Bamenda umfassenden zweiten Mapping konnte ich Ende 2005/Anfang 2006 insgesamt 81<sup>189</sup> Fotostudios und sieben Fotolabors zählen. Dabei ist allerdings zu beachten, dass das Fotogeschäft in Bamenda dynamisch ist. So sind nur schon von Dezember 2005 bis Ende 2006 zwölf Fotostudios sowie drei (!) Fotolabors neu eröffnet worden. Allerdings mussten auch gleich sechs dieser neu gegründeten Fotostudios innerhalb des Jahres 2006 wieder schliessen. Unter den drei neugegründeten Fotolabors mussten ein erstes (*Canadian Photo Service*) ebenfalls noch im Jahr 2006 und ein zweites (*Hilford Photo*) Anfang 2008 dichtmachen. Beide Labors lieferten allzu schlechte Qualität und wurden daher zuwenig frequentiert. Bis Juli 2009 hatte sich wiederum die Zahl der Fotolabors in Bamenda wie erwähnt auf elf erhöht, weil ab Ende 2008 drei weitere Fotolabors – darunter zwei von neu ins Fotolaborgeschäft eingestiegenen Eigentümerinnen<sup>190</sup> – in den Markt eindrang. Ab Herbst 2009 gab es dann sogar ein zwölftes Fotolabor (Kapitel 2.1.2.). Und Mitte 2013 präsentierte sich die Situation erneut anders: Einige Fotolabors mussten in der Zwischenzeit schliessen, weil ihnen die finanziellen Mittel zur Umrüstung auf die digitale Technologie fehlten (Kapitel 2.1.2.).<sup>191</sup> Die genannten Bemerkungen und Zahlen verdeutlichen den steten, schwungvollen Wandel des Fotogeschäfts in Bamenda, der sicherlich auch in manch anderen sub-saharischen Städten dementsprechend stattfindet.

Diese Dynamik im Fotogewerbe zeigt sich auch deutlich, wenn wir die Ergebnisse der beiden Mappings (Oktober 2003 und Ende 2005/Anfang 2006) anhand des identischen Untersuchungsgebiets (Stadtzentren Mankon und Nkwen sowie Ausfallstrassen; Abb. 6) vergleichen. 2003 konnten in diesem Untersuchungsgebiet 48 Fotostudios festgestellt werden. Im Dezember 2005 waren es in demselben Gebiet bereits 61 Fotostudios. Somit haben sich

---

<sup>189</sup> Die Zahl von 81 Fotostudios für die Stadt Bamenda ergibt sich aus den vierzehn Fotostudios der *professional photographers* und der 67 Fotostudios von Lichtbildnern ohne abgeschlossene fotografische Lehre (Kapitel 2.2.1 und insgesamt Kapitel 2.2.).

Wenn man allerdings allgemein mit fotografischen Plätzen rechnen würde, so käme man wiederum auf eine Zahl von über hundert in Bamenda. Dann wären schon Anfang 2006 zu den 88 Fotogeschäften (81 Fotostudios plus 7 Fotolabors) noch all die Plätze hinzugekommen, an welchen die Fotografen ihr Geschäft regelmässig betreiben. So zum Beispiel die grösseren Kirchen in Bamenda, die Luxusrestaurants und –hotels, die Nachtclubs, die von *ambulants* kurzfristig aufgebauten Freiluft-Fotostudios etc. Erstaunlicherweise sind während des Jahres 2006 innerhalb der Stadt Bamenda nur drei Fotostudios umgezogen.

<sup>190</sup> Im Juli 2009 besaßen im Ganzen zwei Frauen drei Fotolabors in Bamenda: Elizabeth Azah eröffnete Ende 2008 ein Fotolabor (*Queen's Lady Photo*), während Stephanie (anonymisiert) bereits seit 2006 ein Fotolabor (*New York Photo Lab*) betrieb und zwischen Ende 2008 und Mitte 2009 eine weitere Fotolabor-Filiale – ebenfalls unter dem Namen *New York Photo Lab* – in Bamenda gründete (siehe unten).

<sup>191</sup> Gemäss Gesprächen mit InformantInnen und gemäss Beobachtungen in Bamenda Mitte 2013.

zwischen Oktober 2003 und Dezember 2005 alleine schon im Stadtzentrum beziehungsweise in den sehr urbanen Gegenden mit sehr viel Fussgänger-, Motorrad- und Autoverkehr (mindestens) dreizehn Neugründungen von Fotostudios ergeben. Fotolabors sind allerdings in Bamenda zwischen 2003 und 2005 keine neuen gegründet worden.

Im dritten und historischen Mapping vom Jahr 2006, das das ganze Stadtgebiet Bamendas umfasste, konnten im Zeitraum 1950 bis 2005 insgesamt 44 in Bamenda vorhanden gewesene Fotogeschäfte ausgemacht werden, darunter vier frühere *collection centres* (Kapitel 2.1., siehe Glossar). Das historische Mapping beruhte auf der Befragung älterer Fotografen in Bamenda, auf deren genauen Lokalitätsbeschreibungen sowie auf dem persönlichen Aufsuchen der alten Orte von Fotostudios. Letzteres tat ich - wenn immer möglich - begleitet von einem älteren Fotografen. Ansonsten musste ich mich auf Aussagen älterer Leute vor Ort verlassen.

Insgesamt erfassten die drei Mappings ein Total von 132<sup>192</sup> Standorten früherer und gegenwärtiger Fotogeschäfte.

Als Fazit der verschiedenen Mappings fällt auf, dass sich die Fotogeschäfte sehr oft entlang der belebtesten Strassen und Plätze der Stadt befanden und befinden. Auf der Stadtkarte von Bamenda (Abb. 5) sind generell all die dort eingezeichneten heutigen braun- und rot gefärbten Hauptstrassen im Grunde potentiell gute Standorte für Geschäfte mit Laufkundschaft, *sofern* diese Hauptstrassen entweder zentral in der Stadt gelegen und/oder von vielen weissgefärbten Quartierstrassen umgeben sind. Die weissgefärbten Quartierstrassen sind *oft*<sup>193</sup> ein relativ guter Indikator für das Potential eines Fotostudios an einer der dortigen Hauptstrassen oder – seltener - an einer der Quartierstrassen selbst: Denn je mehr weisse Quartierstrassen auf der Karte als einzeichnungswürdig befunden wurden, desto grösser ist *im Groben und Allgemeinen* auch die dortige Einwohnerzahl, der Verkehr, die Betriebsamkeit und Geschäftigkeit auf den nahen dortigen Hauptstrassen sowie im Quartier. Das heisst, dass dort von höherem Kundschaftspotential ausgegangen werden kann.

Wie schon angetönt hat sich im Lauf der Zeit an der Geschäftsstrategie nichts geändert, möglichst “betriebsame“ Standorte für Fotostudios zu suchen. Allerdings ist festzustellen, dass gewisse früher sehr geschäftig gewesene Strassen heute nicht mehr so sehr betriebsam sind. Sie sind somit als Standort – mindestens relativ betrachtet - weniger attraktiv geworden. Im Allgemeinen ist gemäss den Mappings auch feststellbar, dass die Neugründungen von

---

<sup>192</sup> Gemäss den oben angegebenen Zahlen: 81 Fotostudios plus sieben Fotolabors für 2005/2006 plus 44 historisch belegte Fotostudios bis 2003 (81+7+44=132).

<sup>193</sup> Insbesondere für das Gebiet rund um *Up Station* und um die *Governmental Residential Area*, also südlich und östlich des ehemaligen deutschen Forts (siehe Abb. 6) trifft diese Beobachtung nicht zu. Hier sind auf der Karte zwar weisse Quartierstrassen eingezeichnet, doch ist das Gebiet nicht sehr bevölkerungsreich und betriebsam – auch aufgrund der hier und da in diesem Gebiet anzutreffenden Villen. Quartierfotostudios hatte es hier während der Durchführung des Mappings im Jahr 2006 keine.

Fotostudios der Stadtentwicklung gefolgt sind. Neugründungen ergaben sich oft auch dort, wo die neuesten belebtesten Plätze in der Stadt zu finden waren. Die älteren Fotostudios blieben jedoch häufig an ihrem (manchmal weniger vorteilhaft gewordenen) Platz.

Die Beobachtung, dass sich Fotostudios - wie oft auch andere Geschäfte - besonders an den belebten Hauptstrassen beziehungsweise an den belebteren Quartierhauptstrassen befinden, ist übrigens auch von vielen Fotografen bestätigt worden: Viele erwähnten von sich aus, sie hätten ihren Standort so gewählt, weil es an ihm viele Passanten hatte, weil es eben – so die oft gehörte Ausdrucksweise - ein *“crowded place“* sei. Dabei geht es selbstverständlich darum, möglichst einfach für möglichst viele potentielle KundInnen sicht- und erreichbar zu sein. Dies ist auch in anderen sub-saharischen Städten so, wo sich die Fotostudios ebenfalls entlang der Hauptstrassen befinden (Wener 1996:90; Behrend/Wendl 1998:13).

Neben - pauschal gesagt - einem *“crowded place“* können gemäss Gesprächen mit den Studiofotografen und meinen Beobachtungen auch folgende Faktoren für einen Standort von Vorteil sein: Ein belebtes Viertel mit Bars bis in die späte Nacht hinein, wo ein Fotostudio unter anderem die Nachfrage erfüllen kann, eine neugeschlossene Freundschaft mit einem gemeinsamen Foto zu besiegeln. Ebenso kann die Nähe zu Schulen einen zusätzlichen Profit bringen, weil die SchülerInnen für Schul- und Prüfungsausweise Passfotos benötigen. Ausserdem lassen SchülerInnen gerne Freundschaftsfotos und sonstige Fotos von sich machen. Wegen des Aufkommens an Verkehr und FussgängerInnen – und damit potentieller Kundschaft – wird unter den Fotografen mitunter die Nähe zu einem Markt, zum Sportstadion in Bamenda (allfällige Fotos für die Presse, Fotowunsch von Teams, Events etc.) sowie eine Nähe zu sogenannten *beauty saloons* und allenfalls *barbers* (Haarschneider für Männer) als gut erachtet. Letzteres, weil es sich insbesondere für Frauen, aber manchmal wohl auch für Männer anbietet, gut herausgeputzt gleich nebenan zum Fotografen zu gehen, um die eigene Schönheit - etwa die Errungenschaft einer modischen Frisur - festzuhalten. Eine Frisur kann eine wirklich stolze Errungenschaft sein, kann sie doch je nach Typ – relativ betrachtet! - viel Geld kosten. Dies besonders bei den Frauenfrisuren. Um die Jahreswende 2005/2006 beobachtete ich in Bamenda mehrmals die damals neue Geschäftskombination von Fotostudios mit Frisörstudios in der gleichen Lokalität. Der Verdacht liegt nahe, dass diese offenbar lukrativ erscheinende Kombination von Studiofotografen gerne nachgeahmt wurde/wird. Auch die Kombination oder Nähe von Fotostudios und Schneidergeschäften hätte Potential, lassen sich KundInnen doch gerne mit ihren neuesten und prestigeträchtigen Kleidern fotografieren. Doch interessanterweise bestand in Bamenda im Untersuchungszeitraum von 2003 bis 2009 keine besondere Affinität und Nähe zwischen



Fotostudios und Schneidergeschäften, wie dies von Pinther (1998:36) für Westafrika gesamthaft postuliert und von Wendl (1999:290) in Ghana und von Buckley (2001:81) in Gambia beobachtet wurde.

Früher brachte in Bamenda die Nähe eines Fotostudios zu Bus- und Taxibahnhöfen einen zusätzlichen Gewinn. Allerdings sind diese Zeiten heute vorbei – dies nach meinen Beobachtungen und entgegen den Aussagen von älteren Fotografen in Bamenda, die sich dabei ganz offensichtlich von früheren Erfahrungen leiten liessen. Denn die Reisenden können heute häufig schon in ihren Dörfern auf Fotografen zurückgreifen und beispielsweise Passfotos herstellen lassen, um dann in der Stadt ihre administrativen Geschäfte zu erledigen. So ist es denn heute in Bamenda auch nicht verwunderlich, dass selbst *ambulants* an Bus- und Taxibahnhöfen praktisch nie gesehen werden können.

Ein günstiger Standortaspekt für einen Quartier-Studiofotografen ist die Nähe seines Studios zu seinem Wohnsitz. Dies ist jedenfalls praktisch, spart es doch Zeit und allfällige Transportkosten und nachts – wenn es in der Stadt Bamenda gefährlicher wird – ist kein langer Heimweg mehr anzutreten. Abb. 16 zeigt ein relativ typisches Fotostudio in der Stadt Bamenda. Abb. 17 wiederum präsentiert ein Fotostudio kombiniert mit anderen Geschäften. Dieses Fotostudio bot nebenbei Telefoneinheiten und Telefongespräche an – ein Geschäft, das oft mit einem kleinen Stand, in Bamenda *phone booth* oder *call box* genannt, einhergeht. Zugleich offerierte das Fotostudio, das einen Kopierer besass, auch noch Fotokopien und hatte in der Auslage unter anderen Dingen auch Sportschuhe zum Verkauf. Im Empfangsraum wurden zudem Foto-Filme und allerlei Fotozubehör angeboten.

Manche Fotografen – fast immer eigentlich *ambulants* – eröffnen, weil sie sich die Miete für ein separates Fotogeschäft (noch) nicht leisten können, ihr (erstes) "Fotostudio" mit ein paar Fotokulissen und Requisiten in ihrem gemieteten Apartment, in welchem sie wohnen. Natürlich ist dann die Lage meist an einem von wenigen Passanten frequentierten Platz im Quartier und damit fürs Geschäft nicht gerade optimal.

Die Fotolabors in Bamenda – wie auch in anderen kamerunischen Städten wie etwa Yaoundé, Buea, Foumban etc. – steigern, was die Standortfrage angeht, gegenüber den üblichen Quartierstudios das oben erwähnte Prinzip der guten Sicht- und Erreichbarkeit in repräsentativer Manier noch, indem sie oft die absolut geschäftigsten und somit vom Mietniveau her die teuren, aber auch besten Geschäftsadressen belegen. Sie liegen praktisch immer nur an den belebtesten Hauptverkehrsadern oder an sehr lebhaften Kreuzungen.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Für das Jahr 2006 befanden sich an der *Commercial Avenue* die Fotolabs *Awa & Sons*, *Pro Photo Centre*, *Photo Victory* und *Procolor Photo*, an der *Ghana Street* war das *GMX Photo Lab*, an der *Mile 2 Junction* das Fotolabor *Wakhun Photo*, an der der *Che Street* das *Labor New York Photo*, an sehr lebhaften Kreuzungen wie

Abb. 18 zeigt das Fotolabor *Wakhun Lab*, das sich an der relativ geschäftigen *Mile 2 Junction* in Bamenda befand. Während es noch im Herbst 2009 in Betrieb war, existierte es bei meinem letzten Besuch Mitte 2013 nicht mehr. Es hatte offenbar – wie einige andere Fotolabors – die Umrüstung auf die digitale Fotografie nicht geschafft und musste schliessen. Doch vermag die Abb. 18 typische emische Konnotationen im Zusammenhang mit Fotolabors verdeutlichen: Der Betrieb nimmt einigen Platz ein, was angesichts der hohen Miete oder des Eigentums dieser teuren Immobilie die finanzielle Macht des Fotolaborbesitzers demonstriert. In diesem Fall befand sich das Fotolabor auf zwei Stockwerken, was in Bamenda für ein solches Geschäft nichts Ungewöhnliches ist.

Das *Wakhun Lab* war übrigens nicht das umsatzstärkste Fotolabor in Bamenda. Die geschäftlich am besten laufenden Fotolabors waren und sind nach meinen Eindrücken vor allem das Fotolabor *Awa & Sons* an der *Commercial Avenue* und das *Laguna Photo* (damals *Logona Photo* genannt) am Beginn der *Commercial Avenue* respektive am *City Chemist Roundabout*. Wie schon im Einführungskapitel angetönt, handelt es sich besonders im Fall der *Commercial Avenue* um die geschäftigste, repräsentativste und beste, aber auch teuerste Geschäftsadresse in der Stadt. Die *Commercial Avenue* ist für ein Fotogeschäft ein guter Platz, weil sich dort auch viele Banken befinden, die für die Eröffnung eines Kontos Passfotos verlangen. Auch finden sich dort nicht wenige Internetcafés sowie Kopier- und Sekretariatsgeschäfte (*documentary places*) – Geschäfte also, wo Dokumente und Dossiers mit Passfotos wie Bewerbungsschreiben erstellt werden. Das Passfotogeschäft kann übrigens erheblich zum Fotogeschäft beitragen. Diese trifft besonders auf das in Bamenda grösste und zentral an der *Commercial Avenue* gelegene sowie weithin bekannte Fotolabor *Awa & Sons* zu. Bei *Awa & Sons* läuft das Passfotogeschäft aus eigener Beobachtung freitags und besonders montags gut, wenn administrative Erledigungen bei den Kunden für die bevorstehende Woche anstehen. Auch die Nähe zu Internetcafés kann einen gewissen Vorteil bieten. So besuchen Jugendliche gerne die Internetcafés, um per E-mail FreundInnen zu grüssen und dabei gleich auch eigene Porträtfotos an diese zu versenden. Porträtfotos übrigens, die sie gerne mit neuen Errungenschaften zeigen – etwa neuen Kleidern und Frisuren. Auch Fotos von kleineren oder grösseren Reisen oder vom Schulabschluss mit Diplom in der Hand etc. gehören dazu. Auch ich selbst habe in diesem Sinn immer wieder von befreundeten Personen E-mails mit angehängten (Porträt-)Fotos erhalten. Dies als einfacher Gruss und zur Festigung der Freundschaft oder auch, um in den E-mails Erwähntes

---

dem *City Chemist's Roundabout* das Fotolabor *Logona Photo* (heute *Laguna Photo* genannt) und an der *T-Junction* das Fotolabor *Hilford Photo* sowie unweit des geschäftigen *Hospital Roundabout* an der *Mbengwi Road* das Fotolabor *Canadian Photo Service*.

noch visuell zu untermauern und allenfalls “beweiskräftig“ festzuhalten. Darauf wird noch in verschiedenen Kapiteln Bezug genommen werden (Kapitel 2.8., 3 und 4). Mithin geben solche per Internet versandte Fotos über grosse Distanzen hinweg auch Auskunft darüber, wie es den Bekannten und Freunden gesundheitlich geht beziehungsweise in der Zwischenzeit ergangen ist (Kapitel 4.3.3.). Auch bei der Beackering des Annoncenmarkts im Internet, die unter Jugendlichen gang und gäbe ist, wird dem anderen Geschlecht gerne ein Foto gezeigt.

Die Fotolaboreigentümer in Bamenda – darunter befanden sich Mitte 2009 wie erwähnt sogar zwei Frauen - gehören mit ihren oft mehreren Angestellten und den Mini-Labmaschinen zur gesellschaftlichen Oberschicht. Sie stammen teils aus verschiedenen Ländern. 2003 gab es zum Beispiel unter den damals sechs Fotolaborbetreibern mit insgesamt sieben Fotolabors einen in Bamenda aufgewachsenen “Nigerianer“ mit zwei Fotolabors (David Awa), einen Südkoreaner mit dem Labor *Photo Victory* sowie einen Chinesen nordkoreanischer Herkunft (*GMX Photo Lab*). Auch heute sind im Fotolaborgeschäft in Bamenda wie in anderen Städten Kameruns anteilmässig weiterhin überproportional (reiche) Leute tätig, die von “ausen“ kommen und unter der Bevölkerung im engeren Sinn nicht als “einheimisch“ gelten.

Die FotolaboreigentümerInnen besitzen in Bamenda überwiegend “nur“ ein einziges Fotolabor. Und falls sie doch mehrere Filialen ihr Eigentum nennen, dann befindet sich meist nur eine ihrer Filialen in der Stadt Bamenda. Mitte 2009 besaßen beispielsweise "nur" ein Fotolaboreigentümer und eine Fotolaboreigentümerin mehr als eine Filiale in Bamenda: Der Fotolaborbesitzer David Awa, der die Fotolabors *Awa & Sons* und *Pro Photo Center* sein Eigentum nannte und nennt, die beide an der *Commercial Avenue* liegen, und die Fotolaborbesitzerin Stephanie (Pseudonym), die aus dem Kameruner Grasland stammt, aus den USA zurückkam und im Jahr 2006 ihr erstes Fotolabor *New York Photo* an der *Che Street* und dann später 2008/2009 eine zweite Filiale an der *Commercial Avenue* eröffnete.<sup>195</sup>

In Bamenda haben beinahe alle Fotolabors ein Fotostudio in ihren Räumlichkeiten integriert. Doch es bestehen zwischen den Studios in den Quartieren und den Studios in den Fotolabors einige bemerkenswerte Unterschiede: Die Fotolabors betreiben ihr Geschäft tagsüber mit üblichen Öffnungszeiten von etwa 07.00 – 19.00 Uhr. Sie besitzen im Allgemeinen das Image teuer zu sein und bessere Qualität zu liefern. Sie bedienen vor allem reichere Kunden wie Beamte, Geschäftsleute, Reisende sowie Ausländer. Durch ihre repräsentative Innenausstattung ähneln sie visuell manchmal modernen Fotogeschäften in Zentraleuropa oder in den USA. Ihre grossen Maschinen hinter der Theke, die heute auch auf digitale Technologie umgerüstet sein können, beeindrucken die Leute (Kapitel 2.1.2.).

---

<sup>195</sup> Unter anderem gemäss Gespräch mit Stephanie am 26.10.06 in Bamenda.

Ein bereits oben erwähntes vom kamerunischen Staat erlassenes Gesetz (Kapitel 2.1.2.), das es den Fotolabors verbietet selbst auch noch ein Fotostudio zu betreiben, hatte im Fotogewerbe Bamendas wie erwähnt keine praktischen Auswirkungen. Es war in Bamenda bis 2009 völlig wirkungslos und damit unwesentlich geblieben. Die Labors sind durch ihr Oligopol – alle kommen zu ihnen, um die auf dem Markt so gefragten Farbfotos entwickeln zu lassen – finanziell die kräftigsten Teilnehmer am Fotomarkt und verfügen über importiertes Studiomaterial westlichen Standards. So haben sie - siehe oben - beispielsweise importierte, gut und professionell aussehende Synchronblitze und nicht wie viele Studiofotografen die relativ einfach gebauten, in Bamenda hergestellten Anlagen. Verstärkt wird die finanziell bedingte Marktdominanz der Fotolabors dadurch, dass sie wie erwähnt manchmal nur einzelne Filialen einer letztlich grösseren Firma sind. Dies traf zum Beispiel im Jahr 2005 auf die Fotolabors *Logona Photo* (heute *Laguna Photo* genannt), *Procolor Photo* (später *Fujifilm Quick Photo Centre*) oder *Awa & Sons* zu. Diese Fotolabor-Firmen haben denn auch in den letzten Jahren Zweigfilialen und *collection centres* (siehe Kapitel 2.1.2., siehe Glossar) in einigen weiteren Städten der heutigen Region Nordwest errichtet. *Awa & Sons* hat beispielsweise eine Filiale in Kumbo (Region Nordwest) sowie auch eine Filiale in Enugu, Nigeria. Ebenso besass im Jahr 2005 *Procolor Photo* als Fotolabor-kette gemäss verschiedenen Fotografen in Bamenda Filialen in mehreren kamerunischen Städten. Darunter waren in der kamerunischen Region Nordwest auch Filialen in den Städten Kumbo, Ndu, Nkambe und Wum - dies gemäss eigener Beobachtung im Jahr 2006 wie auch gemäss Gespräch mit dem damaligen Manager des Fotolabors *Procolor Photo/Fujifilm Quick Photo Centre* in Bamenda. Der Manager sprach zudem von insgesamt 28 Filialen in Kamerun und in Äquatorial-Guinea.<sup>196</sup>

Die analogen “Mini-Labs“, die die Fotolabors in Bamenda verwendeten und verwenden, sind gemäss Gesprächen mit ihren Besitzern und Leitern zugekaufte Gebrauchtmaschinen aus den USA, Europa oder Asien. Während meiner Forschungsaufenthalte in Bamenda gebrauchten und gebrauchten die Fotolabors diesbezüglich vor allem Modelle der Marke *Noritsu*. Obwohl diese Maschinen von den Herstellern auch als “Mini-Labs“ bezeichnet werden, sind sie übrigens - wie oben angesprochen – für die EinwohnerInnen in Bamenda beeindruckend gross.

Was wiederum die Studios an den Quartierhauptstrassen Bamendas betrifft, so besitzen diese gegenüber den Fotolabors das allgemeine Image günstiger zu sein, schlechtere Qualität zu liefern und vor allem die ärmeren Quartiereinwohner zu bedienen. Quartierstudios empfangen

---

<sup>196</sup> Gemäss Gespräch mit Philip Saji, dem damaligen Manager des Fotolabors *Procolor Photo* beziehungsweise *Fujifilm Quick Photo Centre*, am 3.3.06 in Bamenda.

ihre Kunden vermehrt am früheren Morgen und dann wieder abends, wenn – wie tagtäglich beobachtbar - entlang der Quartierhauptverkehrsadern viele Menschen in die Stadt strömen beziehungsweise abends wieder heimkehren. Die für Quartierstudios üblichen Öffnungszeiten sind so ungefähr zwischen sieben Uhr morgens und zwanzig Uhr abends.

All die gerade beschriebenen Aspekte und Vorstellungen (*images*) über die Quartierstudios müssen nicht in jedem Fall zutreffen. So kann beispielsweise ein Fotostudio nahe von Bars durchaus jede Nacht bis gegen 0.30 Uhr geöffnet sein. Beim bis gegen Ende 2007 bestehenden Fotostudio *Queen's Lady Photo*, das an der *Station Road* (nahe des *Nkwen Markts*) von Bars umgeben war, konnte man dies beispielsweise beobachten.

Was die Höhepunkte des Fotogeschäfts in Bamenda betrifft, so ist als Erstes der Sonntag zu nennen. Bamendas EinwohnerInnen sind in der grossen Mehrheit ChristInnen. An diesem Tag putzen sich die Leute besonders heraus, um in die Kirche zu gehen, um gesehen zu werden, zu beeindrucken und mithin durch schöne und teure Kleider ihren sozialen Status zu feiern und zu festigen. Dies nicht nur im Hinblick auf den Gottesdienstbesuch, sondern auch später bei den Verwandtschafts- und Freundschaftsbesuchen in den Haushalten, für die Treffen in christlichen Laiengruppen oder allenfalls auch für Tontinen-Treffen. Wenn man nach dem Kirchengang schon herausgeputzt ist, bietet es sich an, sich auch gleich fotografieren zu lassen (Kapitel 2.2.4.). Der Sonntag gilt deshalb bei den Quartierfotografen traditioneller Weise als *der* wöchentliche Geschäftshaupttag.

Am Sonntag sind jedoch die Fotolabors in Bamenda häufig geschlossen. Auch die *Commercial Avenue* ist am Sonntag, dem christlichen Ruhetag, gegenüber den Wochentagen wie leergefegt. Auch alle übrigen dortigen Geschäfte sind dann geschlossen. Einzig das Fotolabor *Laguna Photo* (ehemals *Logona Photo*) am *City Chemist Roundabout* und am einen Ende der *Commercial Avenue* gelegen, hat sonntags immer geöffnet. Es gehört einem Bamileke. Die Bamileke sind in Kamerun berühmt für ihre Geschäftstüchtigkeit. Unter dem Druck des *Laguna Photo* (damals *Logona Photo* genannt) haben deshalb gemäss verschiedenen Fotografen noch vor 2003 die Fotolabors *Procolor* und *Awa & Sons* - beide an der *Commercial Avenue* - begonnen, ab und an ebenfalls am Sonntag zu öffnen. Dies insbesondere dann, wenn grössere Gesellschaftsanlässe (grösseres Hochzeitsfest etc.) in der Stadt stattfinden und damit zu rechnen ist, dass die *ambulants* die Fotos rasch benötigen. Die *ambulants* lassen, wenn sie Fotos an gesellschaftlichen Anlässen schiessen, ihre Lichtbilder gerne sofort entwickeln beziehungsweise bei digitalen Fotos sofort drucken. Denn sie sind daran interessiert, die Foto-Abzüge ihren noch am Anlass anwesenden KundInnen zu verkaufen. Mehrmals habe ich *ambulants* dabei begleitet. Dieses schnelle Abwickeln des

Geschäfts ist für die *ambulants* praktisch, denn eine spätere Fotoübergabe ist mit zusätzlichen Umtrieben verbunden.

Was die Preise auf dem Fotomarkt anbelangt, so konkurrenzten und konkurrenzieren sich die Fotolabors zwar, hielten und halten jedoch gegenüber den gewerblichen Fotografen im Allgemeinen ein relativ einheitliches Preisniveau von wie erwähnt 100 XAF pro Foto-Abzug ein. Einzelnen Fotografen war und ist es durchaus möglich, bei den FotolaborbesitzerInnen insgeheim einen Preisnachlass von etwa 10 bis 20 XAF pro Abzug herauszuschlagen, wie ich verschiedentlich gehört habe. Wie bei den Fotolabors sind auch die Preise der gewerblichen Fotografen einigermaßen stabil. In Bamenda hält sich seit meinem ersten Besuch 2003 der übliche Preis von 300 XAF für Fotos im Postkartenformat (10 x 15 cm; mittlerweile auch 13 x 18 cm).<sup>197</sup> Die *ambulants* üben allerdings auf den Markt gleichwohl Druck aus, indem sie teils auch Fotos für nur 250 XAF verkaufen. Ihnen entstehen keine Kosten für die Studiomiete, Strom oder die Geschäftsbewilligung (*patent*), die gegen Bezahlung einer jährlichen Gewerbesteuer ausgestellt wird. Die Studiofotografen halten dagegen manchmal aufgrund ihrer Kosten am früheren Preis von 400 XAF pro Farbfoto im Postkartenformat fest. Die allgemeine Nachfrage des Foto-Markts ist starken saisonalen Schwankungen ausgesetzt: Vor allem im wirtschaftlich und gesellschaftlich turbulentesten Monat, dem Dezember, läuft das Geschäft. Besonders Weihnachten (25.12.) und Neujahr (1.1.) sind Spitzentage.<sup>198</sup> Dann wünschen sich die meisten Leute zur Feier des Tages ein Foto. Die Fotostudios werden - wie stets in dieser Jahreszeit zu beobachten - für diese Tage herausgeputzt und mit Dekorationen geschmückt. Von Zeit zu Zeit schaffen die Studiofotografen auch extra neue Fotokulissen für Weihnachten und Neujahr an. Hier und da stellten die Studiofotografen für die Weihnachts- und Neujahrszeit während meines Beobachtungszeitraums von 2006 bis 2007 zusätzlich eine Fotokulisse vors Studio, die von der Strasse aus gut sichtbar ist. Das trug zum weiteren festlichen Aussehen des Fotostudios bei und zieht die Aufmerksamkeit der potentiellen KundInnen auf sich. Es dürfte sich auch heute im Jahr 2013 noch so verhalten.

Im Dezember bis in den Zeitraum von Neujahr, der sogenannten *december period*, finden viele Feste statt, was dem Fotogeschäft ebenfalls einen Höhenflug bereitet. Dann verweilen

---

<sup>197</sup> Das Format 10 x 15 cm wird unter den Fotografen Bamendas *ten by fifteen* genannt. Heute wird gemäss meinen Beobachtungen und Gesprächen mit Fotografen in Bamenda im Juni/Juli 2013 übrigens häufig das Format 13 x 18 cm anstelle von 10 x 15 cm benutzt. Das Format 13 x 18 cm ist mittlerweile zum neuen Standard geworden. Mitte 2013 zahlte man deshalb für das Format 13 x 18 cm denselben Preis wie für das Format 10 x 15, nämlich meist 300 XAF. Früher jedoch, während meinen Aufenthalten in Bamenda zwischen 2003 bis 2009, gehörte das Format 13 x 18 cm noch zu den Fotovergrößerungen und war teurer als das Format 10 x 15 cm (vgl. Kapitel 2.6.).

<sup>198</sup> Unter der muslimischen Bevölkerung ist auch das Ende des Ramadans (*id al-fitr*) ein wichtiges Fest und die drei Fotostudios (Stand: 2006 bis 2009) in *Old Town*, Bamenda, wo vor allem Muslime wie Hausa und Mbororos (Fulbe) wohnen, können dann ebenfalls von einer hohen Nachfrage nach Fotos profitieren.

viele KamerunerInnen aus den USA oder aus Europa etc. in Bamenda und Umgebung, um Weihnachten und Neujahr mit ihren Familien zu verbringen. Dabei bringen sie viel Geld für Feste mit. So finden dann viele und grosse Hochzeiten statt und pompöse Totenehrungsfeste (*cry-dies*: siehe Glossar) für im gesetzten Alter verstorbene Familienmitglieder werden ausgerichtet. Hierbei können ohne Weiteres Foto-Reportagen mit siebzig bis hundertfünfzig Bildern pro Auftraggeber resultieren. Für die Fotografen sind sie ein gutes Geschäft.

Eine grosse Nachfrage im Fotogeschäft löst gegen Ende des Jahres immer wieder die sogenannte "DV Lottery" aus, bei welcher man eine *green card*, eine Aufenthalts- und Arbeitsberechtigung für die USA, gewinnen kann. Zur Anmeldung an der "DV Lottery" sind Passfotos erforderlich. Am Ende des Jahres ist der von US-amerikanischen Behörden festgelegte Anmeldeschluss. Die "DV Lottery" beflügelt das Fotoschäft in Bamenda regelrecht: Gerade jüngere Menschen träumen davon, Kamerun und die Armut zu verlassen, um im *whiteman kontri* Geld scheffeln zu können, ein schönes Leben in Luxus und einen hohen sozialen Status in Bamenda und anderswo zu geniessen.

Die unter dem Jahr im jährlichen und immer ungefähr im gleichen Turnus stattfindenden behördlichen Stellenausschreibungen und Prüfungen (*concours*) bescheren den Fotografen regelmässig ein mehr oder weniger profitables Passfoto-Geschäft. Mitte 2009, als ich mich näher mit diesem Phänomen beschäftigte, fanden die *concours* von Ende Juni bis Mitte September statt. Die Bewerber für Regierungsstellen brauchen für die Aufnahmeprüfungen und für die Bewerbungsdossieres Passfotos. Viele junge Menschen würden im von Arbeitslosigkeit und aus emischer Sicht von Armut<sup>199</sup> geplagten Land allzu gerne eine gut bezahlte Regierungsstelle und den damit verbundenen hohen sozialen Status bekommen.

Auch der Schulbeginn und Prüfungen können den Umsatz des einzelnen Fotografen sprunghaft erhöhen. Für Schulausweise, Prüfungsanmeldungen und Prüfungsausweise sind Passfotos nötig. Beispielsweise beschert jährlich Ende November der Anmeldeschluss für das *General Certificate of Education (GCE)* den Fotografen zahlreiche Passfoto-Aufträge. Schul- und Prüfungsausweise mit Passfotos sind unter anderem als Nachweis für die bezahlten Gebühren wichtig.

Neben ihrem Kerngeschäft, dem Fotografieren im Studio wie auch bei gesellschaftlichen Anlässen, betreiben die Studiofotografen wie bereits angesprochen gerne auch noch weitere (Neben-)Geschäfte. Manche Fotografen offerieren *video coverage*, die Video-Reportage/-

---

<sup>199</sup> Gegenüber anderen sub-saharischen Gegenden geht es den Leuten in Bamenda - objektiv betrachtet - relativ gut. Bamenda hat eine relativ gute Infrastruktur (Strom, Wasser etc.). Die EinwohnerInnen haben Zugang zu modernen Kommunikations- und Transportmitteln (Internet, Mobiltelefon, Taxi etc.). Der Boden ist in der Region Nordwest zudem äusserst fruchtbar.

Dokumentation für gesellschaftliche Anlässe. Auf den gemalten Werbeschildern vor ihren Studios wird dieses Angebot nicht nur schriftlich, sondern auch mit einer gemalten Video-Kamera kommuniziert. Letzteres erweckt die Aufmerksamkeit und kann allenfalls auch für Analphabeten – die jedoch unter jüngeren Generationen in der Stadt Bamenda kaum mehr zu finden sind – praktisch sein. Allerdings ist es häufig so, dass die Fotografen mit solchen Werbeschildern effektiv selbst gar keine Video-Kamera besitzen und auch keine leihen können (was manchmal eine Option darstellen könnte). Sofern die Video-Kamera zwischenzeitlich nicht funktionsunfähig oder gestohlen wurde, scheint die Werbung mit der teuren und prestigeträchtigen Video-Kamera einfach ein Versuch zu sein, sich ein gewisses Renommee zu verschaffen, nämlich mit der Konkurrenz mitzuhalten und beruflich als sehr professionell zu gelten. Jedenfalls kam bei mir verschiedentlich dieser "böse" Verdacht auf. Nicht selten dürfte auch die Hoffnung bestanden haben, später tatsächlich eine Video-Kamera zu besitzen. Die Werbung fürs Videogeschäft könnte in solchen Fällen sozusagen auf Vorrat auf dem Werbeschild angebracht worden sein. Seit Kurzem ist es Fotografen manchmal möglich, mit ihren digitalen Fotokameras (kurze) Videos aufzunehmen.

Andere Nebengeschäfte, die in Fotostudios häufig ausgeübt werden, betreffen neben dem bereits erwähnten Verkauf von Filmmaterial, Fotoausrüstungen, Prepaid-Karten für Telefoneinheiten oder dem erwähnten Betreiben einer sogenannten *call box* auch den Verkauf von Fotorahmen und Fotoalben etc. In einzelnen Fällen kann zum Studio sogar noch ein Lebensmittelladen oder - wie bereits bei den Standortfaktoren für Fotostudios angesprochen - ein Frisörsalon gehören. In einem Fall war in Bamenda in einem Fotostudio nicht nur ein kleiner Lebensmittelladen, sondern auch noch ein kleines Restaurant integriert!<sup>200</sup> Auch sonst können hier und da in Fotoläden dem Fotogeschäft nicht zugehörige Dinge verkauft werden. So verkauften in Bamenda im Jahr 2006 das Fotostudio *Nformi Photo* und das Fotolabor *Awa & Sons* Gasflaschen. Das Fotolabor *Awa & Sons* bot zudem auch verschiedenste Elektrowaren und Musikinstrumente etc. an. Mitte 2009 beinhaltete die Filiale der Fotolaborfirma *New York Photo* an der *Commercial Avenue* sogar ein Internetcafé!<sup>201</sup>

Was die Raumaufteilung der Fotostudios betrifft, so ist diese offenbar vielenorts in Westafrika - und wahrscheinlich auch sonst in vielen sub-saharischen Gegenden - gleich. Jean-François Werner (1996a:90, 2001a), der in Westafrika forschte, hat denn bereits fast all die folgenden räumlichen Aspekte beschrieben, die ich bei den Fotostudios in Bamenda angetroffen habe. Häufig ist ein Fotostudio in Bamenda wie anderswo in Westafrika in einen Empfangs- und Wartebereich (Abb. 19) sowie in einen Aufnahmebereich (Abb. 11) unterteilt. Die älteren

---

<sup>200</sup> Beobachtung im Jahr 2009 in Bamenda.

<sup>201</sup> Gemäss Beobachtungen im Jahr 2006 und 2009 in Bamenda.



Fotografen mit Lehrabschluss (*professional photographers*) verfügen meist noch einen dritten Bereich im Studio: die Dunkelkammer (Abb. 20). Im Empfangs- und Wartebereich finden wir oft Sitzgelegenheiten für Kunden sowie fotografische Referenzarbeiten an den Wänden, die manchmal Fotos mit "Spezialeffekten" (Genre "Spezialeffektfotos"; Kapitel 2.6.) beinhalten und damit stolz auf die Fähigkeiten des Fotografen verweisen. Die Referenzarbeiten im Empfangs- und Wartebereich können im Postkartenformat wie auch vergrößert im Rahmen mit Schutzglas etc. ausgestellt sein. Im Empfangsbereich kann es auch Verkaufsauslagen und (Theken-)Vitrinen mit Fotoartikeln haben. Praktisch immer findet sich im Empfangsbereich ein "Bürosektor" mit Pult oder Theke, wo Schreibarbeiten (Quittungsbuch), Telefongespräche und Kassengeschäfte (Bezahlung der Fotos) stattfinden (vgl. Werner 2001a:38). Hier werden die eintretenden Kunden empfangen und Kundengespräche geführt. In den Aufnahmebereich des Fotostudios gelangt man meist erst, nachdem man den Bürosektor passiert hat. Üblicherweise trifft man im Aufnahmebereich auf die bereitliegende Fotoausrüstung und auf einen kleinen Bereich zum Schönmachen. Man kann dort sein Äusseres für die Fotoaufnahme vorbereiten. Es finden sich dort meist ein grösserer Spiegel und ein kleiner Tisch, auf welchem sich die Dinge für das Make-up und Kämme etc. befinden. Neben allfälligen (Synchron-)Blitzen, die in Bamenda nach verschiedenen Aussagen von Fotografen seit etwa der Jahrtausendwende ein von der Kundschaft mehr oder weniger erwartetes Muss sind, befinden sich hier auch die Fotokulissen an (mindestens) einer Wand des Aufnahmebereiches. Der Aufnahmebereich hat oft einen relativ unauffälligen Teppich, der vor der Fotokulisse ausgelegt ist. Im Aufnahmebereich stehen auch verschiedene Requisiten zum Posieren bereit. Die Grundrisse dieser Räumlichkeiten sind – da zu allermeist von den Fotografen nur gemietet – kaum je wirklich auf das Betreiben eines Fotostudios zugeschnitten. So können sich der Empfangs- beziehungsweise der Wartebereich sowie der Aufnahmebereich manchmal im selben gemauerten Raum befinden. In solchen Einzelfällen können die Bereiche durch Vorhänge abgetrennt sein, damit die Privatsphäre im "Aufnahmebereich" gewahrt bleibt. Die Dunkelkammer bei den älteren *professional photographers* kann – wenn es architektonisch nicht anders geht - aus einem aus Holzlatten und Sperrholzwänden gemachten Kämmerchen bestehen. In der Dunkelkammer befindet/befand sich alles Nötige für die Schwarzweissfoto-Verarbeitung wie das Vergrösserungsgerät (V-Gerät) und die (Plastik-)Wannen für Entwicklungs-, Fixier- und Wasserbäder. Anstatt echter Wannen können für die chemischen Bäder durchaus zum Beispiel auch Suppenteller Verwendung finden. Der Eingang zur Dunkelkammer kann nicht nur mit einer Türe, sondern zusätzlich durch einen schwarzen Vorhang vor Licht geschützt sein. Dieser wird dann in altbekannter – und auch in

Europa üblicher (üblich gewesener) - Fotografenmanier beim Schliessen der Dunkelkammertüre lichtdicht zwischen Türe und Türrahmen geklemmt.

Für den Betrieb der Quartierstudios können die Fotografen einen Gehilfen oder eine Gehilfin engagieren. Während der Fotograf als eigentlicher Patron des Geschäfts auswärts weilen kann, beispielsweise um Foto-Aufträge ausserhalb des Studios zu erledigen oder anderen Geschäften nachzugehen, hüten die Gehilfen und Gehilfinnen das Studio. Bei diesen Gehilfen kann es sich gemäss verschiedenen Gesprächen und Beobachtungen in Bamenda auch um Freunde, Verwandte oder Familienmitglieder (etwa der Sohn oder die Frau des Fotografen etc.) handeln. Seltenerweise hilft ein Lehrling oder eine Lehrtochter aus. Oder es übernimmt - in einem beobachteten Einzelfall - auch eine Frau das Fotografieren, die die Studioräumlichkeiten mitbenutzt, dort ihr eigenes kleines Geschäft als Näherin betreibt und fürs Fotografieren kurz angelernt worden ist. Hier und da hält auch ein angestellter Arbeiter den Betrieb am Laufen. Bei Bedarf – und wenn es möglich ist – kann der Patron des Fotogeschäfts über einen kleinen Fussmarsch oder per Mobiltelefon über ein Problem informiert und/oder befragt werden. Hat der Fotograf jedoch keinen Gehilfen oder keine Gehilfin, bleibt das Studio während seiner Abwesenheit geschlossen. Dann ist er aber zumeist immer noch über die Mobiltelefon-Nummer erreichbar. Zumindest kann dies die Kundschaft versuchen. Die Mobiltelefon-Nummer befindet sich oft am gemalten Geschäftsschild über dem Eingang des Fotostudios, auf dem gemalten Strassenschild vor dem Eingang des Studios oder sonstwo – so etwa mit Kreide auf die verschlossene Türe des Fotostudios geschrieben.

Der feste Standort eines Fotostudios wird durch die permanente Erreichbarkeit unter Studiofotografen als ein grosser Vorteil gegenüber den *ambulants* gesehen. Bei einem Fotostudio wissen die potentiellen KundInnen immer, wo sie einen Fotografen finden können. Dies erleichtert auch die Akquisition der relativ lukrativen Aufträge für die (Reportage-) Dokumentationen von Anlässen. Solche Aufträge mögen Fotografen besonders gern, kann/muss doch bei Anlässen oft eine Vielzahl von Fotos geschossen werden.

Erfolgsfaktoren von Fotostudios können sein: die Jugendlichkeit der FotografInnen und GehilfInnen, die freundliche Atmosphäre und zuvorkommende Bedienung, die gute Ausrüstung (Synchronblitz-Anlage, Kamera, Kulissen etc.) sowie die Qualität der Fotos. Je älter ein Fotograf wird, desto eher fühlen sich junge Menschen, die einen höheren Anteil der Kundschaft stellen, etwas unwohl. Dies bestätigten in Gesprächen verschiedene ältere Fotografen. Dieses Unwohlsein dürfte besonders dann aufkommen, wenn die jungen Leute jugendkulturelle Fotos von sich schiessen lassen wollen. Die jugendkulturellen Fotos entsprechen oft nicht den offiziellen gesellschaftlichen Normen (Kapitel 2.8.2.). Gegenüber

älteren Fotografen (oder auch gegenüber einer älteren Fotografin wie der oben erwähnten Elizabeth Azah; siehe Kapitel 2.2.4.), die gesellschaftlich den Rang eines Ältesten einnehmen, fühlen sich die jungen Leute oft zu Respekt und zur Einhaltung sozialer Normen verpflichtet. Das junge Alter wiederum hilft umgekehrt einem Fotografen nach meinen Beobachtungen auch sehr beim Flirten mit der weiblichen Kundschaft<sup>202</sup> und beim Komplimente machen, womit sich die Kundinnenbindung steigern lässt. Vereinzelt habe ich beobachtet, dass Fotografen mit Komplimenten über ein gelungenes Foto versuchen, die junge Kundschaft für eine profitable Vergrößerung dieses Fotos zu begeistern.

Die Fotokulissen sind wichtige Erfolgsfaktoren. Wer schöne und mitunter abwechslungsreiche Fotokulissen hat, kann damit Kundschaft gewinnen. So erzählten mir Fotografen in Bamenda, dass sie deshalb ihre Studiohintergründe der Konkurrenz niemals freiwillig zeigen würden. Im Oktober 2003 bin ich sogar von einem Fotografen angefragt worden, ob ich denn nicht in das recht erfolgreiche Fotolabor *Awa & Sons* an der *Commercial Avenue* gehen und ihm danach erzählen könne, welche Foto-Kulissen es dort habe.<sup>203</sup> Das habe ich natürlich abgelehnt. Auch diese Anekdote zeigt, wie wichtig Fotografen Kulissen für ihr Geschäft halten. Sie scheinen recht zu haben: Einmal habe ich mitbekommen, dass eine junge Frau auf einem Porträtfoto die Fotokulisse so gut gefiel, dass sie in Zukunft nur noch zu diesem Fotografen gehen wollte.<sup>204</sup>

Auch die dem Fotografen zugeschriebene Identität kann für Studios ein gewisser Erfolgsfaktor bedeuten: So erhielt ein Studio einmal einen Auftrag zur Dokumentation eines Brückenbaus in Bamenda, weil der Besitzer dieses Studios vom selben Dorf stammte wie der Bauunternehmer. Das hat mir letzterer freimütig erzählt.<sup>205</sup> Ebenso hat mir ein älterer nigerianischer Studiofotograf 2003 mal zugeflüstert, dass er eben als Nigerianer und Ausländer weniger Kundschaft habe, als der ebenfalls schon ältere einheimische Fotograf ganz in der Nähe.<sup>206</sup> Auch bei verschiedenen Anlässen habe ich hier und da beobachten können, dass die angeheuerten Fotografen von demselben *fondom*/Dorf (*village*) waren wie

---

<sup>202</sup> Umgekehrt haben die wenigen Fotografinnen in Bamenda den Vorteil, dass mehr junge Männer zu ihnen kommen. Jungs und Männer können es offenbar ein wenig aufregend finden von einer hübschen jungen Frau fotografiert werden. Sie mögen unter Umständen auch gerne mit der Fotografin etwas flirten wollen. So hat etwa Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*) diesen Eindruck gehabt, als sie Mitte der 1980er Jahre als junge attraktive Fotografin begann (Gespräch vom 27.10.03 in Bamenda). Auch die junge Fotografin und *ambulante* Sonja hat mir dies berichtet. Sonja meinte auch noch, dass junge Männer solche Fotos auch nützen könnten, um junge Frauen neidisch zu machen und "anzuheizen", wenn sie erzählten, dass es eine junge hübsche Fotografin gewesen sei, welche das Foto geschossen hätte (Gespräch vom 26.4.06 in Bamenda). Fotografinnen in Nigeria haben übrigens auch Erika Nimis berichtet, dass sich Männer besonders gerne von ihnen fotografieren liessen (Nimis 2006:426).

<sup>203</sup> Begebenheit vom 27.10.03 in Bamenda.

<sup>204</sup> Begebenheit Mitte 2006 in einem privaten Haushalt in Bamenda.

<sup>205</sup> Gespräch vom 1.11.03 mit dem Bauunternehmer in Bamenda.

<sup>206</sup> Gespräch vom 18.10.03 in Bamenda.

der Gastgeber. Wie sich zeigte, war dies keineswegs ein Zufall. Die Auftraggeberseite kannte und vertraute dem Fotografen. Sie gab diesem aufgrund der gemeinsamen Herkunft den Vorzug. Das kommt nach meinen Eindrücken eher bei älteren Leuten vor. Bei jüngeren Generationen, die nicht wie ihre Eltern vom Land in die Stadt zogen, scheint hingegen die Verbundenheit zum *village* und zu den *village*-Leuten in der Stadt oft weniger stark vorhanden zu sein. Es kommt, wie bereits berichtet, öfter vor, dass die Kinder in der Stadt auch nicht mehr die Sprache des *village* beziehungsweise des *fondoms* ihrer Eltern beherrschen (Kapitel 1.5.).

Selbst die Religion kann in manchen Fällen einen gewissen Einfluss aufs Geschäft der Fotografen ausüben. So habe ich mehrfach gehört, dass bei kleineren (Frei-)Kirchen nur Angehörige der dortigen kirchlichen Gemeinschaft sonntags und bei Anlässen wie Hochzeiten etc. fotografieren dürfen. Ebenso hatte 2009 ein mir bekannter muslimischer Studiofotograf in *Old Town*, den ich hier Ali nenne, einen leichteren Zugang zu Anlässen der städtischen muslimischen Gemeinschaft als andersgläubige Fotografen. Er gehörte eben der in Bamenda relativ überschaubaren muslimischen Gemeinschaft an und war daher über bevorstehende Anlässe unter den muslimischen StadteinwohnerInnen stets bestens informiert. Gleichwohl betätigten sich in der Zeitspanne von 2006 und 2009 neben Ali auch zwei christliche Studiografen im muslimischen Viertel von *Old Town*, Bamenda. Ansonsten hat in Bamenda die Glaubensrichtung keinen grossen Einfluss auf die Geschäftstätigkeit der Fotografen. In den Kirchen grösserer Konfessionen (Katholiken, Presbyterianer, Baptisten) kann bei festlichen Anlässen (Taufen, Hochzeiten, Erstkommunion etc.) jeder Fotograf - auch ein Muslim - fotografieren. Und vor den Kirchen dieser grösseren Religionsgemeinschaften dürfen am Sonntag ebenfalls Fotografen jeder Glaubensrichtung ihren Geschäften nachgehen. Manche Fotografen zählen in Bamenda hier und da auf bezahlte Werbung, um ihren Erfolg zu steigern. Fotostudios werben über Zeitungsannoncen oder übers Radio. Fotolabors können es sich leisten, Werbeanzeigen übers lokale Fernsehen zu schalten. Zur Werbung darf aber auch der allfällige Stempel der Quartierfotografen auf den Rückseiten ihrer Fotos zählen. Gefällt ein Foto, kann man das Studio mit Hilfe des Fotografenstempels auf der Rückseite des Fotos ausfindig machen. Der Studiostempel ist ein Werbe-Schachzug der Fotografen, der in Bamenda etwa seit der Unabhängigkeitszeit angewendet wird (Kapitel 2.1.2) und im subsaharischen Afrika praktisch seit Anbeginn der Fotografie zu finden ist (vgl. Schneider 2011:118,127,128,239,240,244). Der häufig separat auf den Rückseiten der Fotos zu findende Datumstempel erleichtert es zusammen mit dem Studiostempel, allfällige Reproduktionen und Vergrösserungen zu bestellen: Aufgrund des Datumstempel findet der Fotograf in seinem

Archiv relativ schnell das Negativ des gesuchten Fotos. Allerdings haben praktisch nur die älteren Fotografen mit Lehrabschluss (*professional photographers*) in ihrer Lehrzeit die Praxis erlernt, die Negative chronologisch nach Datum zu archivieren. Dies mitunter im Wissen, dass sie nochmals ein kleines Geschäft machen können, sollte die Kundschaft Duplikate nachordern. Normalerweise gaben und geben die professionellen Fotografen die Negative nicht an die Kundschaft weiter - und wenn, dann nur gegen Aufpreis (vgl. Zeitlyn 2010a:410). Die jüngeren Studiofotografen, die keine fotografische Lehre absolviert haben, bringen zwar hier und da ihren Studiostempel auf ihren Fotos an, aber sie werfen die Negativfilme oft innert Wochen weg.

Zu Werbezwecken verteilen die Fotolabors gratis grössere und einseitig bedruckte Kalender auf Kartonpapier als Wandaufhänger (ungefähr im DIN A3-Format). Wie bei den Kalendern von grösseren Geschäften in Bamenda üblich erblickt man in der oberen Hälfte ein gedrucktes Foto mit dem Geschäft oder ein dekoratives Bild. Auf der unteren Hälfte figurieren die Kalenderzahlen des entsprechenden Jahres (Abb. 21).

Vereinzelt können geschäftlich sehr gut laufende Fotostudios einseitig bedruckte Kalender im Taschenformat und in guter Qualität herausgeben. Aber üblicherweise vermag sich der Besitzer eines Fotostudios solche qualitativ anspruchsvollen Werbeartikel finanziell nicht zu leisten. Man behilft sich dann mit anderweitigen "Kalendern", die aus einem Farbfoto im Postkartenformat bestehen und ebenso im unteren Bereich die Jahreskalenderzahlen und im oberen Teil ein kleines Bild aufweisen. Solche Fotos kann der Fotograf in Eigenregie kreieren oder er lässt sie beispielsweise im Fotolabor *Laguna Photo* (ehemals *Logona Photo*) herstellen, das solche Taschenkalender in anspruchsvoller Qualität für die Fotografen anbietet.<sup>207</sup> Solche Fotos und "Taschenkalender" werden wie übliche Fotos in den Fotolabors vervielfältigt. Wenn Fotografen solche "Taschenkalender" selbst kreierten, konnten sie im Zeitraum 2003 bis 2009 manchmal noch ziemlich "handgestrickt" gefertigt sein – zumindest für ein mit Medien erfahrenes Auge: Die Kalenderzahlen wie das Bild zur Dekoration konnten von gedruckten Kalendern anderer Geschäfte abfotografiert sein - das Ganze geschmückt mit dem Schriftzug des eigenen Fotostudios. Auch solche wenig professionell gemachten "Foto-Taschenkalender" werden zur Werbung gratis an die Kundschaft verteilt.

Abb. 22 zeigt einen solchen "handgestrickten" Foto-Taschenkalender eines Quartierfotostudios in Bamenda, das hier anonymisiert *Emperor Photo* genannt sein soll. Der "Taschenkalender" war für das Jahr 2006 bestimmt und im Grunde ein einfaches Foto im Format 10 x 15 cm. Das auf diesem Taschenkalender gezeigte Bildnis ist durch eine

---

<sup>207</sup> Gemäss Beobachtungen in den Jahren 2006 bis 2013.

abfotografierte Fotocollage entstanden. Der Inhaber des Fotostudios *Emperor Photo* hat das gedruckte fotografische Bild vom Geschäftskalender des Fotolabors *CMX Photo Lab* (Abb. 21), Bamenda, abfotografiert. Das entsprechende Fotolabor gehörte damals einem ursprünglich aus Nordkorea stammenden Chinesen. Der ursprüngliche Kalender zeigte dementsprechend eine asiatische Frau in traditioneller asiatischer Kleidung (Abb. 21). *Emperor Photo*, der keine fotografische Lehre absolviert hatte, überklebte auf der abzufotografierenden Foto-Collage unter anderem das Gesicht der asiatischen Frau mit seinem fotografischen Kopfbild. Sein Kopf erschien dann so auf dem Körperrumpf dieser traditionell gekleideten asiatischen Frau (Abb. 22). Dieses Beispiel ist als ein Versuch zu werten, die potentielle Kundschaft im Quartier mit den eigenen fotografischen Möglichkeiten zu beeindrucken. Das Foto zeigt neben diesem sonderbaren Bildnis zudem Kalenderzahlen - ein beeindruckendes "Spezialeffektfoto" sozusagen. *Emperor Photo*, ein noch junger Studiofotograf, wies mir stolz ein Exemplar seines "Taschenkalenders" vor, den er kostenlos an seine Kundschaft verteilte (Abb. 22). Für mit dem Medium Fotografie sehr vertrauten Augen – ob in Europa oder nun in Bamenda - mag der beabsichtigte "Spezialeffekt" dieser Foto-Collage natürlich nicht gerade beeindruckend sein. Allerdings ist die digitale Bildbearbeitung in Bamenda Ende 2005 noch nicht so verbreitet gewesen wie heute, so dass sich im Grunde ohne das Wissen und die Möglichkeit für Dunkelkammerarbeiten nur die manuelle Foto-Collage anbot. Dieser Fall ist zudem ein Beispiel für Nachahmung und Kreativität sowie für Inter-/Intramedialität (Kapitel 1.4.2.) im Zusammenhang mit der Globalisierung der Bilder (vgl. Kapitel 7).

In Fotolabors sind übrigens die oft sehr attraktiven Empfangs- und Servicedamen ein Werbemittel. Ausserdem kann im Empfangsbereich ein Fernseher zur Abkürzung der Wartezeit platziert sein. Dabei mögen die laufenden Fernseher auch noch einen Zusatznutzen für die Fotografen bringen: Am unteren Bildrand lassen lokale TV-Stationen in einem Textstreifen manchmal Mitteilungen für die EinwohnerInnen Bamendas über den Bildschirm flimmern, die den Fotografen Aufschluss über gesellschaftliche Anlässe wie Hochzeiten, Tagungen, Empfänge, Beerdigungen, Totenehrungsfeste (*cry-dies*) und damit über lukrative Fotoaufträge geben können. Das ist letztlich ganz im Sinne des Fotolabors, steigert dies doch seinen Umsatz.

Die Fotografen Bamendas spezialisieren sich fast nie. Es gibt kaum einen Fotografen, welcher sich in irgendeiner Weise auf einen gewissen Sonderbereich der (Porträt-)Fotografie konzentriert. Eine gewisse Ausnahme machte in Bamenda das Fotostudio *Snap Photo* (anonymisiert), welches während meinen Forschungsaufenthalten 2003 bis 2009 in der Stadt

unter SchülerInnen speziell dafür bekannt war, jugendkulturelle und offiziell in der Gesellschaft Bamendas verpönte sexy Fotos (*sexy pictures*) herzustellen (Kapitel 2.8.2.4.). Dazu befanden sich in diesem Studio für die Kundinnen als Hilfsmittel zur fotografischen Inszenierung Miniröcke, hochhackige Schuhe (*high heels*), Stiefel, Hüte etc.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels sollen einige Dinge über die heutige Ausrüstung und die Geschäftsprobleme der Fotografen gesagt sein. Die Studiofotografen und die *ambulants* können sich ihre Kameras beschaffen, indem sie eine gebrauchte eines anderen Fotografen kaufen. Ebenso sind die lokalen Fotolaborgeschäfte wichtige Anbieter von Fotokameras. Wie sich aus Gesprächen und Beobachtungen ergeben hat, bringen manchmal Familienmitglieder aus Europa oder Nordamerika Foto-Kameras als Geschenk für Verwandte und Bekannte nach Bamenda mit oder sie verkaufen solche Kameras an Fotografen und an Fotolabors, die sie wiederum Fotografen anbieten können.

Insgesamt hat man in Bamenda zwischen 2003 und 2009 vor allem nur Gebrauchtkameras kaufen können. Darunter analoge Spiegelreflexkameras sowie analoge Kompaktkameras. Digitale Kompaktkameras waren gelegentlich zu haben. Gebrauchte digitale Spiegelreflexkameras sind dagegen bis 2009 in Bamenda noch kaum erhältlich gewesen. Unter den gerade angetönten analogen Kompaktkameras ist 2003 bis 2009 in Bamenda die schon erwähnte, vor allem relativ günstige sowie äusserst simpel konstruierte *Yashica MF-2* sehr verbreitet gewesen. 2006 bis 2009 konnte man sie gebraucht oder neu für 10'000 bis 30'000 XAF in einem Fotolabor wie *Awa & Sons*, Bamenda, kaufen oder von anderen Fotografen erstehen.<sup>208</sup> Vielleicht ist sie dort selbst heute noch erstehbar. Die Kamera besitzt wie schon angesprochen ein fest installiertes Objektiv mit einer fixen Fokussierung und einer fixen Brennweite von 38 mm sowie einen eingebauten Blitz. Sie hat ein sehr einfaches Suchfenster. Scharf stellen oder Blende und Belichtungszeit ändern kann man mit dieser Kamera nicht. Die Kamera war 2006 bis 2009 die günstigste am Markt und dazu noch einfach bedienbar. Sie wurde daher in Bamenda oft benutzt, um als *ambulant* ins Fotogeschäft einzusteigen.<sup>209</sup> Wie es sich heute, Mitte 2013, damit verhält, ist mir unbekannt. Da es in Bamenda aufgrund der pekuniären Armut nicht leicht ist, eine "echte" Fotokamera<sup>210</sup> zu besitzen, ist jeder Fotokamerabesitzer potentiell bereits ein gewerblicher Fotograf - egal, wie gut oder schlecht die Kamera ist. Gegenüber einfachen Kameras wie der *Yashica MF-2* kosteten im Zeitraum 2006 bis 2009 die analogen Spiegelreflexkameras (*professional*

---

<sup>208</sup> Gemäss Beobachtungen im Fotolabor *Awa & Sons* im Jahr 2006 sowie gemäss E-mail von Frederik, Bamenda, vom 14.7.12.

<sup>209</sup> Gemäss Gesprächen mit Fotografen in Bamenda.

<sup>210</sup> Mobiltelefonkameras sind in Bamenda fürs Fotogewerbe (noch) untauglich (siehe Kapitel 2.8.7. und 5.2.).

*camera*), die häufig Gebrauchtkameras sind, gemäss Gesprächen mit Fotografen und gemäss den Preisschildern in Fotolabors oft über 50'000 bis 100'000 XAF (125 bis 250 CHF) und teils sogar noch mehr. Eine analoge *professional camera* zu besitzen war deshalb für einen Fotografen in Bamenda finanziell häufig ein ziemlich schwieriges Unterfangen. In der heutigen Zeit, in der die meisten Fotografen digitale Kameras verwenden, verhält es sich natürlich immer noch ähnlich: Es ist vom Kaufpreis her für einen Fotografen in Bamenda einiges leichter eine Kompaktdigitalkamera zu erwerben als eine digitale Spiegelreflexkamera.

Fotolabors in Bamenda, insbesondere *Logona Photo* (heute *Laguna Photo*) und *Awa & Sons*, haben übrigens den *ambulants* manchmal auch Kompaktkameras wie die *Yashica MF-2* oder hier und da sogar eine analoge *professional camera* (Spiegelreflexkamera) zum späteren Erwerb ausgeliehen. Dies gemäss diversen Gesprächen mit Fotografen und Beobachtungen in Bamenda bis ins Jahr 2009. Den Kaufpreis für die geliehene Kamera konnten die *ambulants* danach abarbeiten. Diese Art von "Leasing" hatte für die Fotolaborbesitzer wiederum die unschätzbaren Vorteile, dass die *ambulants* so an ihr Fotolabor gebunden werden und dazu auch das Geschäft mit den *ambulants* rascher gesteigert wurde, als wenn die *ambulants* sich zuvor erst das Geld für die Kamera vom Mund hätten absparen müssen.<sup>211</sup> Manche Fotolaborbesitzer in Bamenda haben auf diese Weise Patron-Klientel-Beziehungen und somit ein gewisses Patronage-System geschaffen. Wegen seiner Mächtigkeit am Fotomarkt konnten – wie hier und da beobachtet – manche Fotografen einen Fotolaborbesitzer denn durchaus auch respektvoll als *patron* ansprechen.

Während meiner Forschungsaufenthalte 2003 bis 2009 (und auch davor) wurden analoge wie auch digitale Kompaktkameras von allen möglichen bekannten und weniger bekannten Fotomarken benutzt. Darunter insbesondere von Canon, Konica, Minolta (Konica Minolta), Pentax, Nikon etc. Dasselbe galt auch für die analogen Spiegelreflexkameras. Dies trifft auch hinsichtlich der mehr und mehr aufkommenden digitalen Spiegelreflexkameras zu. Die in Bamenda erhältlichen Kameras reflektieren damit letztlich den entsprechenden Gebrauchtwarenmarkt in Kamerun sowie in anderen Erdteilen wie Europa und Nordamerika, woher sie gemäss den Gesprächen mit Fotografen oft auch herkommen.

Häufig ist den analogen Spiegelreflexkameras in Bamenda ein Objektiv mit einer fixen Brennweite von 50 mm aufgesetzt. Die Kameras wurden und werden in Bamenda häufig mit dieser Standardbrennweite verkauft. Diese Brennweite ist zudem ein guter Kompromiss, um alle möglichen Zwecke abzudecken, sofern kein zweites Objektiv für die gleiche Kamera zur

---

<sup>211</sup> Vor allem das grösste Fotolabor in Bamenda, *Awa & Sons*, hat gemäss meinen Beobachtungen von 2003 bis 2009 auf diese Weise die günstigen Kameras des Typs *Yashica MF-2* an die *ambulants* vertrieben.



Verfügung steht. Ansonsten ist ein Kameraobjektiv mit 50 mm Brennweite eine gute Reserve für die Kopf- wie Ganzfigurporträts, denn das Porträt ist in vielen Fotokulturen des sub-saharischen Raums das hauptsächliche Genre (Behrend/Wendl 1998:9; Kapitel 2.7.). Sind die Spiegelreflexkameras mit Zoom-Objektiven bestückt, dann decken sie nach meinen Beobachtungen häufig den Bereich rund um 50 mm sowie höher ab, was im Grunde für Hüftbild- und Büstenporträts sehr gut ist.

Doch die Brennweite von 50 mm war und ist auch wegen der engen Studioräumlichkeiten ganz offensichtlich ein guter Kompromiss. Objektive mit höheren Fix-Brennweiten würden in den relativ oft engen Studioräumlichkeiten schnell problematisch werden, wenn eine Ganzkörperporträt-Aufnahme gemacht werden soll. So hat beispielsweise ein Fotograf in Bamenda aufgrund der Kleinheit seines Studios bei Ganzfigurporträts stets auf oder gar hinter die Türschwelle treten müssen, um Aufnahmen mit einem genügend grossen Bildausschnitt machen zu können. Normalerweise wählen die Fotografen aber Studioräumlichkeiten, die das Schiessen von Fotos – zumindest bei 50 mm Brennweite - ohne solche Probleme zulassen.

Ein weiterer Grund für die bei analogen Spiegelreflexkameras so häufige Verwendung von Objektiven mit 50 mm Brennweite könnte letztlich in Bamenda (und wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums) auch sein, dass solche Objektive dem natürlichen Sehen des menschlichen Auges nahe kommen (Man spricht denn auch auf Deutsch bei 50 mm Brennweite vom "Normalobjektiv"). Die Fotografen in Bamenda legen – wie in Kapitel 2.5.5. noch kurz erörtert werden wird - Wert darauf, dass die fotografische Darstellung der körperlichen Figur sowie der Gesichtsform und der groben Gesichtszüge der Porträtierten möglichst realistisch und proportional richtig ist. Es ist wichtig, dass die porträtierten Personen auf den Fotos gut zu erkennen sind. Heute, im Jahr 2013, werden in Bamenda bei digitalen Kompaktkameras wie auch bei Spiegelreflexkameras sehr oft Zoom-Objektive verwendet.<sup>212</sup>

Abschliessend sollen hier noch die geschäftlichen Probleme der Studiofotografen angesprochen werden. Ein ernsthaftes Problem ist - wie oben erwähnt – für die Studiofotografen die starke Konkurrenz durch die mittlerweile vielen Fotostudios und *ambulants*. Die *ambulants* können die Preise relativ problemlos drücken (Kapitel 2.1.2.), da sie die teils schon erwähnten Kosten wie Miete<sup>213</sup>, Saläre, Reparaturen des Studios, Kulissen,

---

<sup>212</sup> Gemäss meinen Beobachtungen während meines dreiwöchigen Aufenthalts in Bamenda im Juni/Juli 2013.

<sup>213</sup> Pa Paul, ein älterer Fotograf, schuldete für ein übliches Studio, welches er bis 2001 besass, ca. 12'000 XAF pro Monat (Gespräch vom 24.10.2003 in Bamenda). Elizabeth Azah zahlte 2003 für ihr relativ grosses Studio an der belebten *Station Road* wiederum 50'000 XAF (Gespräch vom 2.10.2003 in Bamenda) und ein anderer Fotograf, *Pentium Photo*, meinte, dass er am Lebensmittelmarkt (*Food Market*) in *Big Mankon*, Bamenda, 30'000 XAF bezahlt hätte, was ihm zu teuer wurde. An der *Commercial Avenue* sollen die Mietpreise in etwa

Requisiten, Gewerbesteuern etc., die bei einem Fotostudio anfallen, vermeiden können (vgl. Werner 1996a:106). Wegen den Steuern für das Gewerbe patent droht den Studiofotografen jedes Jahr die Schliessung des Geschäfts, sofern sie dafür das Geld nicht aufreiben können. Die Steuerbeamten suchen jeweils etwa Mitte Jahr unter Polizeischutz alle Strassen nach Geschäften ab und schätzen das Geschäft in eine Steuerklasse ein. Wer die veranschlagten Steuern nicht bezahlen kann, dem droht die behördliche Versiegelung und Schliessung des Geschäfts.<sup>214</sup>

Bei den Fotostudios scheinen bei einer Schliessung vor allem die erwähnten aufgelaufenen und unbezahlten Mieten verantwortlich zu sein. Dem Problem der häufig anzutreffenden Insolvenz der Kundschaft wiederum begegnen die Studiofotografen (wie die *ambulants*) mit dem Verlangen einer Anzahlung seitens der Kundschaft. Dies üblicherweise vor der fotografischen Aufnahme. Die Anzahlung deckt dann wenigstens die Selbstkosten des Fotos und hält so die Fotografen schadlos.

Weitere, immer wieder auftretende Probleme sind Defekte von Kameras oder die nächtlichen Einbrüche oder gar Diebstähle tagsüber. Solche Vorkommnisse können ein Fotostudio ganz empfindlich schädigen. Oft steht das Geld für eine Reparatur oder eine neue Kamera nicht sofort zur Verfügung.

Auch Stromausfälle und Regen sind schädlich fürs Geschäft. Da man bei Regen entweder nass oder wegen der ungeteerten Strassen schmutzig wird, kommen kaum KundInnen ins Fotostudio. Niemand will mit Schlamm an den Schuhen oder Kleidern fotografiert werden. Die Leute bleiben in den Häusern oder suchen irgendwo Schutz. In der Regenzeit kann es in Bamenda manchmal fast den ganzen Tag regnen. Auch Stromausfälle, die oft bei Regen geschehen (Kurzschlüsse durch Wasser), halten die Kundschaft davon ab, ein Fotostudio zu besuchen: Die Synchronblitz-Anlagen funktionieren dann nicht und optimale Fotos sind so nicht möglich. Auch die Mini-Lab-Maschinen der Fotolabors stehen bei Stromausfällen still, sofern die Labors keinen eigenen mit Benzin betriebenen Stromgenerator besitzen. In Bamenda hatten nur wenige Fotolabors einen solchen Notstromgenerator. Bei einem Stromausfall können beispielsweise die gerade in Mini-Lab-Maschinen zur Entwicklung steckenden Fotos Schaden erleiden. Wie man sich nach all diesen Bemerkungen vorstellen

---

bei 90'000 - 100'000 XAF für Geschäftsräumlichkeiten liegen (Gespräch mit Pa Pius, einem älteren Fotografen, am 17.10.2003 in Bamenda). Grundsätzlich gilt je prestigeträchtiger und belebter ein Geschäftsplatz ist, desto höher die Miete. Manch ein älterer professioneller Quartierfotograf schuldet, wie sich in Gesprächen zeigte, die Miete über Jahre hinaus – ein Zeichen ihrer Misere!

<sup>214</sup> Allerdings habe ich auch beobachtet, wie die behördlichen Siegel an den Türen der Geschäfte mit Vorsicht aufgebrochen worden sind, damit ein passierender Polizist oder Steuerbeamter es von der Strasse her nicht gleich sieht. 2006 beobachtete ich aber auch, wie ein Fotograf sein Fotostudio trotz behördlicher Versiegelung ganz ungeniert mit sperrangelweit geöffneter Tür weiterführte.

kann, ist die gesamte Regenzeit gegenüber der Trockenzeit fürs Fotogeschäft grundsätzlich die schwierigere Zeit.

Was Probleme der Fotolabors betrifft, ist es besonders wichtig, gute “Techniker“ (*technicians*) zu haben, die die Mini-Lab-Maschinen gut zu bedienen wissen.<sup>215</sup>

### **2.3.2. Das Betreiben des ambulanten Fotogeschäfts und die *ambulants***

Dem Titel dieses Unterkapitels gemäss soll das mobile Fotografieren behandelt werden. Ich habe versucht, in Bamenda die mobil operierenden Fotografen, die *ambulants*, so gut wie möglich zu beobachten und auch Gespräche mit ihnen zu führen. Doch kann es recht schwierig sein, in Bamenda und anderswo - wie zum Beispiel in Yaoundé - die *ambulants* bei ihrer Arbeit längere Zeit begleiten zu können. Verabredungen und spontane Versuche, wie etwa die *ambulants* in den Fotolabs zu treffen und von dort aus begleiten zu können, sind nur zu oft erfolglos gewesen. Die *ambulants* sehen sich zeitlich oft unter Druck. Und nach Gesprächen mit verschiedenen Fotografen gehen sie wohl davon aus, dass sie zusammen mit einem Begleiter zu viel Zeit verlieren und bei einem gesellschaftlichen Anlass auch abgelenkt sein würden, um ihrer Erwerbstätigkeit seriös nachgehen zu können. Neben diesen Gründen bestehen ausserdem womöglich gewisse Bedenken, sich angesichts der eigenen als rudimentär empfundenen fotografischen Kenntnisse vor einem weissen Mann blossstellen zu müssen. Dies, obwohl ich die Fotografen im Allgemeinen meinen Respekt vor ihrer Arbeit stets spüren liess. Auch scheinen manche *ambulants* meinen Eindrücken nach eine gewisse Scham gehabt zu haben wegen ihrer möglichen Erfolglosigkeit, weshalb sie einer Begleitung kritisch gegenüberstanden. Es ist nämlich für *ambulants* in Bamenda oft unsicher, ob in den nächsten Stunden Kundschaft gefunden werden kann. Schwierig ist es insbesondere, wenn kein nächster gesellschaftlicher Anlass bevorsteht, wo oft mehrere Fotos in Auftrag gegeben werden. Ein *ambulant* macht ohne den Besuch eines gesellschaftlichen Anlasses - nach den schliesslich doch erfolgten Begleitungen und Beobachtungen zu urteilen - in einer Stadt wie Bamenda an einem halben Tag hier und da gerade mal ein bis zwei Fotos. Das ist nicht wirklich ein gutes Geschäft.

Ich habe insbesondere einen jungen *ambulant*, der hier anonymisiert “Chris“ alias *Chris Photo* genannt sein soll, im Zeitraum 2006 bis September 2009 mehrmals während eines ganzen Arbeitstages begleiten dürfen. Und auch mit zehn weiteren *ambulants* habe ich zumindest einen Teil ihres Arbeitstages verbringen können. In diesen Stunden erfuhr ich jeweils Wertvolles. Ebenso war es möglich, mit diesen *ambulants* längere Einzelgespräche zu

---

<sup>215</sup> Gemäss Gesprächen mit Fotolaborbesitzern in Bamenda in den Jahren 2006 bis 2009.

führen, so dass sich zusätzlich zu meinen Beobachtungen schliesslich doch ein gutes allgemeines Gesamtbild für mich ergab. Viele *ambulants* arbeiten in Bamenda gemäss Beobachtungen und Gesprächen unter der Woche nicht wirklich ganztags. In Bamenda sind die *ambulants* besonders darauf aus, an gesellschaftliche Anlässe zu gehen und auf effiziente Weise mit den mehreren dort gemachten Fotos gleich einen grösseren Umsatz zu erzielen. Sie wollen begreiflicherweise eher nur dann tätig sein, wenn es sich wirklich lohnt. Damit sind die *ambulants* – zumindest in Bamenda – eher “Anlassfotografen“ als eigentliche Strassenfotografen. Auf den Strassen Bamendas ist es denn auch gar nicht leicht, einen *ambulant* ausfindig zu machen. Dass sich Fotografen an belebten Kreuzungen, an Märkten, Bars oder Restaurants postieren, um dort auf Kundschaft zu warten – wie das andernorts in sub-saharischen Städten offenbar der Fall ist (vgl. Werner/Nimis 1998:22) – habe ich in der Stadt Bamenda während all meinen Forschungsaufenthalten kaum je beobachten können. In Bamenda gibt es unter den *ambulants* nur sehr bedingt die Praxis, auf Kundschaft zu warten. In Yaoundé, Limbé oder Buea mag dies teilweise etwas anders sein. In Yaoundé etwa postieren sich einige *ambulants* tatsächlich an Werktagen und vor allem am Wochenende an den schönen begrünten Verkehrsrondellen vor dem *Hotel Hilton* wie auch etwa vor dem Rathaus. Die grünen Gartenanlagen dieser Rondellen werden als Fotohintergrund bei Porträts sehr geschätzt. Und in Limbé suchen die *ambulants* gerne sonntags den Meeresstrand und den botanischen Garten auf, um Kundschaft zu finden, die von ihrem dortigen, mehr oder weniger für sie “prestigeträchtigen“ Besuch ein Erinnerungsfoto möchte (Kapitel 2.5.2.). An den Universitäten von Yaoundé und Buea besitzen die *ambulants* sogar kleine Stände, wo sie auf Kundschaft, vornehmlich StudentInnen, warten, um diese vor einem der Universitätsgebäude oder sonst auf dem Campus zu fotografieren. In Kameruns Hauptstadt hat es zudem vor den Botschaften kleine aufgebaute Holzkabinen, in welchen die Fotografen die dringend benötigten Passfotos für Visa etc. schiessen, wobei sie allerdings – den allfälligen Zeitdruck und die Ortsunkenntnis der Reisewilligen ausnutzend – überhöhte Preise verlangen. Jede Stadt bietet also den *ambulants* ihre eigenen “Fotolandschaften“ und Geschäftsmöglichkeiten.<sup>216</sup>

In Bamenda habe ich nur einen älteren *ambulant* kennengelernt, welcher tatsächlich jeden Tag auf Kundschaft wartete. Er hielt sich – stets zum Fotografieren bereit – im Fotolabor *Procolor* auf. Kommen KundInnen auf der Suche nach einem Fotografen im Fotolabor vorbei, dann wünschen sich diese entweder gleich vor Ort ein Foto oder dann irgendwo in der Stadt. Ansonsten warten *ambulants* in Bamenda vor allem am Sonntag wie angetönt vor bestimmten

---

<sup>216</sup> Alles Obige gemäss Gesprächen mit Fotografen und gemäss Beobachtungen vor Ort im Zeitraum 2006 bis 2009.

Kirchen<sup>217</sup> mit grünem Umschwung einige Zeit auf Kundschaft. Dies wie angesprochen, weil die EinwohnerInnen Bamendas dann für den Kirchenbesuch wie auch für den Sonntag schön angezogen sind, sich nach dem Gottesdienst fotografieren lassen und auch hier die grünen, sorgsam angelegten Gärten bei manchen Kirchen als attraktiven Fotohintergrund betrachten (Kapitel 2.2.4.). An Weihnachten, Neujahr, Ostern, Pfingsten, bei Taufen und bei der Konfirmation etc. ist das Fotografieren nach den Gottesdiensten und vor Kirchen besonders emsig. Auch nach dem grossen Freitagsgebet kann es bei der grossen Moschee in *Old Town*, Bamenda, manchmal einen oder zwei *ambulants* haben. Vor allem aber zu grossen Festen wie etwa am Ende des Fastenmonats Ramadan (*îd al-fitr*) hat es bei der grossen Moschee in Bamenda mehrere, mitunter auch christliche *ambulants* sowie hier und da auch einen Studiofotografen.<sup>218</sup>

Wenn sich *ambulants* in Bamenda durch die Strassen bewegen, dann ist es für sie zumeist eher einfach ein weiteres Nebengeschäft, wenn die Kundschaft für ein Foto auf sie zukommt. Meist marschieren sie gemäss Beobachtungen und Gesprächen nicht ganz ziellos oder gar zum *alleinigen* Zweck des Fotografierens für einzelne KundInnen umher. Oft sind sie eher auf dem Weg von A nach B unterwegs, also zum Beispiel auf dem Weg zu einem Anlass, zum Fotolabor, zum Haus eines Kunden, um dort Fotos abzuliefern oder zum Haus eines Freundes beziehungsweise eines Verwandten, um einen kurzen Besuch abzustatten. Ich habe auch einige *ambulants* gesehen, die auf den Strassen Bamendas einer Verkaufstätigkeit nachgingen und dabei gleichzeitig das Fotografieren anboten. So hat der *ambulant* Moses wie erwähnt auf der *Commercial Avenue* Seife verkauft, während er gut sichtbar die Kamera um den Hals gehängt hatte (Kapitel 2.2.4.). Und Frederik, ein anderer junger *ambulant* und damals im Jahr 2006 noch Schüler, hütete die *call box* seiner Mutter und platzierte dabei gut sichtbar seine Kamera auf der Holzkommode der *call box*, um den Passanten zu kommunizieren, dass er auch das Fotografieren offeriert.<sup>219</sup>

Gerade die Schüler unter den *ambulants* schiessen auch Fotos von MitschülerInnen auf dem Campus während der Schulpausen (Abb. 23). Allerdings ist längst nicht an jeder Schule in Bamenda das Fotografieren erlaubt. Gemäss den LehrerInnen, an deren Schulen das Fotografieren nicht zulässig ist, lenke das Fotomachen (und auch das Zeigen von Fotos, wie

---

<sup>217</sup> Die *ambulants* in Bamenda nutzen für ihr Sonntagsgeschäft folgende Kirchen mit einem grossen grünem Umschwung: die katholische *Big Mankon Cathedral*, die katholische *Bayelle Church*, die prebyterianische *Aziri New Church*, die presbyterianische Kirche in *Ntamulung* oberhalb der *Veterinary Junction* sowie die grössere Kirche der Baptisten beim *Baptist Centre*. Es sind dies alles Kirchen der grossen christlichen Konfessionen.

<sup>218</sup> Die grosse Moschee in Bamenda musste allerdings 2006 wieder aufgebaut werden, nachdem sie eingestürzt war. Die Gebete fanden daher 2006 oft unter freiem Himmel neben dem Areal der grossen Moschee und bei/in den umliegenden Gebäuden statt.

<sup>219</sup> Beobachtung und Gespräch mit Frederik am 22.7.06 in Bamenda.

es unter SchülerInnen üblich ist) zu stark vom Unterricht ab. Die SchülerInnen sollen konzentriert bleiben. Das heisst SchülerInnen sollen nicht ihre Schönheit zur Schau stellen, sich nicht allzu stark um ihr Äusseres kümmern und sich deswegen nicht unter MitschülerInnen konkurrenzieren. Kurz: SchülerInnen sollen kein *nyanga* (Eitelkeit; siehe Glossar) betreiben, was Fotos unterstützen würden. In der Schule seien Fotos, die Freude und Zerstreuung bereiten, unerwünscht (Kapitel 5). Kinder und Jugendliche können manchmal – wie beobachtet – bei Fotoaufnahmen sowie bei der Aushändigung neuer Porträts regelrecht aus dem Häuschen geraten.

Nicht wenige der *ambulants* in Bamenda sind unregelmässig oder wie erwähnt teilzeitmässig als Fotografen tätig. Hier und da gehen sie nach meinen Eindrücken nur dann ihrem fotografischen Geschäft nach, wenn sie gerade Geld brauchen. Die jungen *ambulants* sind oft noch Schüler oder Studenten und daher vorab um Taschengeld besorgt (Kapitel 2.2.4.). Die Erwachsenen unter den *ambulants* gehen oft noch weiteren Erwerbstätigkeiten nach. Manche allerdings sind wie bereits angesprochen auch tagtäglich als *ambulants* unterwegs, um gesellschaftliche Anlässe zu finden. Sie klappern dann die üblicherweise für ihr Geschäft unter Umständen lukrativen Plätze auf gut Glück ab. Solche potentiell lukrative Plätze sind etwa Luxusrestaurants, Kirchen oder ein Spital wie das *General Hospital*. An diesen Plätzen wünschen sich einzelne Kundinnen vielleicht ein Foto. In Luxusrestaurants wollen sie den Moment des Feierns festgehalten haben oder es findet in den Restaurants oder bei Kirchen gar ein fotografisch zu dokumentierender Anlass statt. Im Spital gibt es glückliche Mütter und Väter, die ein Foto mit ihrem neugeborenen Kind haben möchten. Dort hat es aber auch Personen, die vielleicht ein Beweisfoto ihrer Hospitalisierung haben möchten, um so bei Verwandten und Freunden Geld zu sammeln und die restlichen Spitalkosten bezahlen zu können (Kapitel 2.8.3.). Freitags und samstags lohnt es sich für *ambulants* zudem in Bamenda am Rathaus der Stadt (*council*) wegen der standesamtlichen Eheschliessungen vorbei zu gehen. Dort trifft man oft auch Hochzeitgesellschaften, deren Gäste möglicherweise Foto-Aufträge erteilen (vgl. Werner 1996a:106).<sup>220</sup> Falls keine Kundschaft an all diesen Plätzen zu finden war, gingen die *ambulants* in Bamenda meist sofort weiter zur nächsten Destination. Wie ich ebenfalls beobachtete, konnte ein *ambulant* an solchen Plätzen auch zu spät vorbei kommen, weil schon ein anderer Fotograf anwesend (gewesen) war. Auch hier gilt die Devise, wer zu spät kommt, geht leer aus.

Mit einigen Beispielen soll das vorgängig Erwähnte näher illustriert und vertieft werden. So habe ich zum Beispiel den oben erwähnten *ambulant* Chris am 28. Juli 2006 den ganzen Tag

---

<sup>220</sup> Heute gibt es in Bamenda wegen einer Verwaltungsreform sogar mehrere *councils*.

begleiten dürfen. Nachdem er mit mir von seinem Einzimmer-Appartement in der Stadt Bamenda aufgebrochen war und damit sein Arbeitstag begonnen hatte, ging er als Erstes um halb neun Uhr morgens in das *General Hospital* von Bamenda, um Kundschaft zu finden und Fotos zu schiessen. Allerdings wollte auf den verschiedenen Stationen des Spitals, insbesondere der Entbindungsstation, niemand ein Foto haben. Er meinte, ein anderer *ambulant* müsse an diesem Morgen schneller gewesen sein als er. Nun dachte er an einen gesellschaftlichen Anlass in der *Baptist Mission*, von welchem er gehört hatte und wo er versuchen wollte, Kundschaft zu finden. Da er Kosten für eine Taxifahrt vermeiden wollte, machten wir einen längeren Fussmarsch durch die Stadt zur *Baptist Mission*. Auf dem Weg dorthin suchte er einige KundInnen auf und übergab ihnen ihre Fotos gegen Bezahlung. Von einem Möbelmacher wurde er herbeigerufen und erhielt so zufälligerweise den Auftrag, ein Foto von seinem soeben fertig gestellten Tisch zu schiessen. Was es mit solchen Fotos von Möbeln auf sich hat, wird im Kapitel 2.8.6 näher erläutert. Danach versuchte er einer weiteren Kundin Fotos an ihrem Wohnsitz zu überbringen, doch war sie abwesend. Schliesslich ging er mit mir die *Ghana Street* entlang und hängte gut sichtbar seine Kamera um seinen Hals in der Hoffnung, von den vielen dortigen Möbelmachern Fotoaufträge zu erhalten. Doch Fehlanzeige. Auf der Suche nach weiteren Geschäftsmöglichkeiten begab er sich in Richtung *Baptist Mission* auf eine Anhöhe. Auf dieser kleinen Anhöhe, die bereits zum Areal der *Baptist Mission* zu zählen ist, schaute er neugierig über die Dächer hinweg zu den Luxusrestaurants und grossen Kirchen in der Stadt. Er wollte beobachten, ob dort mehrere parkierte Autos oder gar Mensentrauben stehen, was auf einen Anlass hindeuten könnte, der noch lohnender sein könnte als jener, zu welchem wir unterwegs waren. Doch auch hier Fehlanzeige. Schliesslich erreichten wir die Veranstaltung in der *Baptist Mission*. Es handelte sich um eine Konferenz in der grossen Kirche der *Baptist Mission* mit dem Thema, wie behinderten Menschen in Bamenda geholfen werden könnte. Wie sich nun durch die Aufseher an der Eingangstüre herausstellte, war eine Gebühr nötig, um innerhalb der *Baptist Church* die Konferenz fotografisch dokumentieren zu dürfen. Chris sagte mir, er hätte mit dieser Gebühr gerechnet. Er war aber nicht bereit, die Gebühr zu bezahlen. Chris befürchtete von Anfang an, dass bei dieser Tagung ein profitables Geschäft nicht zustande kommen könnte. Das war offenbar auch der Grund, weshalb wir nur auf Umwegen zu diesem Anlass gingen und weshalb Chris zuvor auf der Anhöhe noch nach anderen lukrativen Anlässen in der Stadt Ausschau gehalten hatte. Chris' einzige Chance war nun zu warten, bis der Anlass beendet sein würde und die Leute die Kirche verlassen. Dann hätte er vielleicht einen Auftrag für ein Gruppenfoto oder ein Einzelporträt erhalten. Doch die Wartezeit zog sich hin und er entschied

um die Mittagszeit, mit mir zwischendurch eine seiner Verwandten besuchen zu gehen. Als wir das Haus der Verwandten erreicht hatten, fing es heftig zu regnen an. Wir mussten nun im Haus dieser Verwandten bleiben. Als der Regen am frühen Nachmittag vorbei war, gingen wir zur *Baptist Mission* zurück. Doch die Konferenz war immer noch im Gang. Chris hatte genug vom Warten und beendete seinen Arbeitstag. Ich lud ihn zum Essen ein und organisierte ihm danach noch einen kleinen Foto-Auftrag: das Schiessen eines Fotos für eine mir bekannte Frau, die noch etwas von mir zugut hatte. Damit war für Chris der Arbeitstag beendet. Er suchte schliesslich seine Freunde für einen längeren Schwatz auf. Das Beispiel zeigt, wie mühsam und schwierig die Einkommensgenerierung für *ambulants* sein kann.

Es ist übrigens interessant, dass Chris in Bamenda auch an anderen Tagen während des Passierens von Luxusrestaurants wie etwa dem *Dreamland Restaurant* jeweils sehr aufmerksam auf die Anzahl der in der Nähe geparkten teuren Wagen achtete, weil ihm dies Aufschluss darüber gab, ob im Gebäude ein für sein Geschäft guter gesellschaftlicher Anlass im Gang sein könnte. Einmal, am 22.1.08, waren viele teure Autos und Limousinen auf beiden Strassenseiten der *Fon Street* und nahe des luxuriösen *Dreamland Restaurant* parkiert. Chris entschied sofort, ins *Dreamland Restaurant* hineinzugehen. Und tatsächlich: Der Bürgermeister Bamendas hielt im Restaurant gerade mit ausländischen Gästen und seiner Entourage festliche Einkehr. Doch zu spät: Ein anderer *ambulant* war bereits am Fotografieren.<sup>221</sup>

Gleichentags, am 22.1.08, sah Chris - auf dem Weg zu einem seiner Kunden - einen Arbeiter das Gelände rund um die sogenannte *Congress Hall* wischen. Durch die Reinigung des Platzes vor der *Congress Hall* war ihm sofort klar, dass in diesem Gebäude bald eine grössere Veranstaltung stattfinden würde. Die *Congress Hall* liegt etwas nördlich vom *Main Market* (siehe Abb. 6) und ist ein grosses Gebäude mit einer sehr geräumigen Aula, die immer wieder mal für pompöse Feiern benutzt wird. Chris ging schnurstracks zum nächsten Arbeiter am Tor der *Congress Hall*, um ihn nach dem bevorstehenden gesellschaftlichen Anlass zu fragen. Er erhielt die Auskunft, dass am nächsten Tag der regionale Gouverneur in der *Congress Hall* einer Veranstaltung um 8.30 Uhr morgens seine Aufwartung machen werde. So eine Veranstaltung ist für einen *ambulant* eine sich lohnende Geschäftsgelegenheit, weil die Organisatoren eines solchen Anlasses dessen fotografische Dokumentation wünschen. Auch können die Gäste bei gesellschaftlichen Anlässen öfter Einzelporträts oder Gruppenbilder von sich in Auftrag geben. Zudem lieben es die Leute, wenn sie sich – wenn möglich - zusammen mit hohen Persönlichkeiten wie dem Gouverneur ablichten lassen können. Solche Fotos geben

---

<sup>221</sup> Beobachtung am 22.1.08 in Bamenda.



schöne Erinnerungen ab, können aber beispielsweise aufgrund der darauf sichtbaren sozialen Beziehungen (Kapitel 2.7.) und der schönen Kleider auch gut genug sein (Kapitel 2.8.1.), um andere zu beeindrucken. Auch wünschen sich nicht wenige Menschen, wenn das Gelände der *Congress Hall* mal wieder öffentlich zugänglich ist, ein Foto von mit der dortigen schönen Gartenanlage. Dies, weil eine gepflegte grüne Gartenanlage einen als schön und mitunter luxuriös erachteten Hintergrund auf einem Gruppen- oder Einzelporträtfoto abgibt (Kapitel 2.5.2.).<sup>222</sup>

Wer in Bamenda als *ambulant* zu einem bestimmten Ort unterwegs ist, macht sich – wie im obigen Fall mit Chris geschildert – gleichwohl für jedermann auf der Strasse als Fotograf gut erkennbar. Als *ambulant* ist man jederzeit bereit, ein Geschäft mit Fotos zu machen. So wird die Fotokamera keinesfalls versteckt, sondern gerne für alle sichtbar umgehängt. Selbstverständlich mögen dabei auch Stolz und etwas Prestige mitspielen, denn längst nicht jeder nennt in Bamenda eine Foto-Kamera sein Eigen. Gleichwohl ist dieses Präsentieren der Kamera vor allem eine Geschäftsstrategie (Kapitel 2.2.4.).

Andere visuelle Aspekte, an welchen die Passanten einen *ambulant* leicht erkennen können, sind neben der Kamera die relativ “adrette“ Kleidung sowie manchmal eine Weste mit vielen Taschen, ein kleiner Rucksack oder eine über die Schulter gehängte Fototasche, in welcher die auszuliefernden Fotoabzüge, die Foto-Filme, der externe Kamerablitz oder eventuell eine Zweitkamera verstaut sind. Auch kann ein Schriftzug auf dem Rücken der Weste wie auch auf der um die Schulter gehängten Fototasche auf einen Fotografen verweisen. Dieser Schriftzug nennt entweder eine bekannte Fotomärke, den Namen eines örtlichen Fotolabors oder in ganz seltenen Fällen den Geschäftstitel (*title*) des Fotografen.

All diese typischen visuellen Merkmale erleichtern es einem *ambulant*, von PassantInnen für einen Fotoauftrag angeheuert zu werden. Manche Leute rufen den Fotografen herbei, um in oder vor ihrem Haus fotografiert zu werden. Für ein Foto machen sich die KundInnen extra schön und ziehen die neuesten und/oder schönsten Kleider an. Schliesslich soll ihr Porträt ansprechend wirken. Oft sollen Fotos zudem auch den (prestigeträchtigen) Erwerb schöner und neuer Bekleidung für “ewig“ festhalten.

Auf Abb. 24 ist ein Mädchen zu sehen, das sich von Matthiew, einem *ambulant*, fotografieren lässt. Es hat vom (Eltern?-)Haus aus Matthiew mit den einfachen Worten “*Snap me!*“ herbeigerufen, während wir der Strasse entlang gingen. Wir waren unterwegs, weil mir Matthiew sein provisorisch eingerichtetes Fotostudio zeigen wollte, das er eigentlich nur für den jährlichen Höhepunkt im Fotogewerbe, für Dezember und Neujahr, im Coiffeursalon

---

<sup>222</sup> Beobachtung und Gespräch mit Chris am 22.1.08 in Bamenda.

eines Freundes eingerichtet hatte. Vor der Fotoaufnahme zog sich das Mädchen im Haus noch schnell schönere Kleider an, während ich und Matthiew draussen warteten.<sup>223</sup>

Da die *ambulants* in Bamenda vor allem nur an die gesellschaftlichen Anlässe in der Stadt zum Fotografieren gehen wollen, informieren sie sich, wo diese stattfinden. Dazu hören sie - wie schon bemerkt - Radio oder sie lesen aufmerksam die sich am unteren Bildschirmrand wiederholenden Nachrichtenstreifen der lokalen Fernsehstationen, sofern bei Freunden, im Fotolabor oder gar zu Hause ein Fernseher vorhanden ist. Familien kündigen ihre grossen Anlässe gerne im Radio oder im Fernsehen an. Als Informationsquelle sehr nützlich sind für die Fotografen auch die oft beinahe endlos langen Ankündigungen in den Kirchen über inskünftige Anlässe in der jeweiligen christlichen Gemeinde wie Taufen, Konfirmationen, Hochzeiten, Beerdigungen, festliche Empfänge von Kirchenoberen und - bei den Katholiken - Erst-Kommunionsfeiern etc. Selbstverständlich können die *ambulants* auch über Freunde und Bekannte wie beispielsweise andere befreundete *ambulants* erfahren, wo lohnende Anlässe stattfinden. Gut befreundete *ambulants* können sich sogar bei Begegnungen oder sonst per SMS oder Mobiltelefonanruf gegenseitig "einladen", zu einem gerade fürs Geschäft auserkorenen gesellschaftlichen (Gross-)Anlass mitzukommen und ebenfalls zu fotografieren. Andererseits verschweigen nach meinen Beobachtungen die *ambulants* solche Informationen vor den anderen Fotografen selbstverständlich auch. Dies, um am entsprechenden Anlass keiner unliebsamen Konkurrenz zu begegnen.

Vor Kirchen und bei privaten Anlässen gehen zudem nicht nur die *ambulants*, sondern wie erwähnt manchmal auch die Studiofotografen, die keine fotografische Lehre gemacht haben, sozusagen uneingeladen fotografieren. Die wenigen alten Fotografen, die ihre Ausbildung einer fotografischen Lehre verdanken, tun dies aber üblicherweise nicht. Gemäss ihrer Berufsauffassung sind sie sich gewohnt, die Kundschaft im Studio zu empfangen oder sonst fürs Fotografieren an einem Anlass eine Einladung zu erhalten. Uneingeladen erscheinen sie nicht einfach so an privaten Anlässen. Die Einladung zum Fotografieren durch die Gastgeber des Anlasses gehört für die alten Fotografen mit einer Lehre im Gepäck zum nötigen und guten Ton des Fotografierens. Ausserdem geht man ohne mündlichen Kontrakt mit dem Gastgeber des Anlasses ein gewisses Risiko ein, am Schluss nur Kosten für die Fotos gehabt zu haben, sollte dieser oder seine Gäste nur wenige Lichtbilder kaufen wollen. Mit diesem Problem sehen sich denn die "uneingeladenen" *ambulants* auch öfter konfrontiert – insbesondere, wenn ein anderer Fotograf ebenfalls Fotos vom Anlass schiesst. Manchmal entsteht deshalb unter den Fotografen auch Streit, wer den Anlass dokumentieren darf, wenn

---

<sup>223</sup> Begebenheit vom 14.1.2007 in Bamenda.

beide stets dieselben Fotos schießen. Hat ein Fotograf im Vorfeld einen Auftrag vom Gastgeber erhalten, so kann er versuchen, den Gastgeber aufzufordern, den oder die anderen Fotografen vom Anlass auszuschließen. Dokumentieren mehrere Fotografen einen Anlass kann schließlich ein regelrechtes Wettrennen entstehen, wer der Kundschaft die Fotos schneller überreicht und somit (meist) das Geschäft macht. Die Fotografen hasten dann zum Fotolabor und eilen mit den Fotoabzügen wieder zurück zum Anlass. Die Fotografen, die später kommen, können manchmal nur noch einige wenige Fotos verkaufen. Und dies dann auch nur, wenn sie diejenigen der schneller gewesenen Konkurrenz übertreffen und die Kundschaft trotz zuvor gekaufter Fotos noch Geld hat. Dieses bereits erwähnte schnelle Aufsuchen des Fotolabors, um sogleich wieder zum Anlass zurückzukehren, ist aber auch dann notwendig, wenn die *ambulants* keine Ahnung haben, wo ihre Kundschaft eigentlich wohnt. Das ist meist so, wenn sie nicht nur die Familienmitglieder des Organisators fotografiert haben, sondern auch die ihnen unbekannten Gäste des Anlasses. Ist keine Telefon-Nummer vorhanden oder wohnen die Fotografierten gar in anderen Städten und sind sie bereits verreist, ist es schlicht unmöglich, die Fotos auszuliefern. Manchmal kann das Problem behoben werden, indem die *ambulants* ihren KundInnen mitteilen, dass sie die gewünschten Fotoabzüge später direkt in einem bestimmten Fotolabor abholen und bezahlen können. Doch das hängt vom Service des Fotolabors ab, mit welchem der *ambulant* zusammenarbeitet.

Es ist durchaus üblich, dass die *ambulants* ihren Geschäftsnamen (*title*) oder ihre Telefon-Nummer auf das Foto oder auf den Umschlag schreiben, in welchem die Fotos ausgehändigt werden. Auf diese Weise können die KundInnen Fotoabzüge noch während einigen Wochen nachbestellen oder Vergrößerungen in Auftrag geben. Danach allerdings haben die meisten *ambulants* - wie dies auch unter den heutigen Studiofotografen ohne Lehre üblich ist - die Fotos nicht mehr zur Verfügung: Negative werfen sie nach ein paar Wochen weg oder sie haben zumindest keine Übersicht mehr über ihre Negative (Kapitel 2.3.1.). Und digitale Fotos löschen sie relativ bald wieder, um wieder freien Platz auf Speicherkarten etc. zu haben.

Vor den Kirchen fotografieren übrigens die *ambulants* nicht nur (Abb.25), sondern sie verteilen auch Fotos vom vergangenen Sonntag beziehungsweise von den letzten Sonntagen an ihre Kundschaft, die Kirchgänger (Abb. 26). Die Übergabe der Fotos erfolgt häufig Zug um Zug. Nachdem die KundInnen bereits vor der Fotoaufnahme die übliche Anzahlung geleistet haben, müssen sie nun dem Fotografen den noch geschuldeten Restbetrag bezahlen, um die Fotos zu erhalten.

Als Besonderheit des ambulanten Fotografierens sind die öffentlichen Festtage und (Staats-) Empfänge – zum Beispiel für den neuen Gouverneur der Region – zu nennen. Solche Feste können – wie in jeder grösseren kamerunischen Stadt – mit militärischen Paraden oder an nationalen Feiertagen mit einem von Zivilisten durchgeführten Defilee (*march pass*) vor der grossen Haupttribüne an der *Commercial Avenue* verbunden sein (Kapitel 2.8.5.).

Für das nicht journalistische Fotografieren von öffentlichen Zeremonien und Feiern müssen sich allerdings die Fotografen einen entsprechenden offiziellen Pass besorgen. Dies ist in einem staatlichen Dekret geregelt.<sup>224</sup> Die Studiofotografen und *ambulants* zahlen für diesen Ausweis eine Gebühr bei der regionalen Abordnung der nationalen Ministerien für Kultur und Kommunikation, *Up Station*, Bamenda.<sup>225</sup> Hat ein Fotograf die Gebühr nicht bezahlt und fotografiert er ohne Ausweis eine öffentliche Zeremonie wie etwa eine Marschparade, droht ihm die Beschlagnahmung der Kamera.<sup>226</sup>

Weitere Geschäftsgelegenheiten bieten für die Studiofotografen und *ambulants* die Diplomfeiern an Schulen in Bamenda und im Umkreis der Stadt sowie an den Universitäten im Land. Hierzu kam es während meinen Forschungen 2006 bis 2009 vor, dass ein Fotograf aus Bamenda auch die Reise zur Universität von Buea unternahm, um dort Anlassfotos für StudentInnen aus der Region Nordwest zu machen.<sup>227</sup> Seit 2012 ist allerdings auch nahe der Stadt Bamenda eine grössere staatliche Universität in Betrieb, die mit ihren Diplomfeiern den Fotografen viele Aufträge bescheren wird. Auch sonstige Einladungen zu gesellschaftlichen Anlässen in die näheren oder weiter entfernten Dörfer erhalten die Studiofotografen und *ambulants* in Bamenda hier und da.

Eine weitere Auftragsmöglichkeit besteht gelegentlich für Studiofotografen wie auch für *ambulants* darin, dass ganze Gruppen einen Fotografen mitführen wollen, wenn sie in eine andere Stadt zu dort stattfindenden Anlässen reisen. Dies unter anderem, weil sie dann sicher sein können, die Fotos später ausgehändigt zu bekommen. Bemühten sie stattdessen einen Fotografen vor Ort, so könnte es passieren, dass sie bei einem kurzen, eintägigen Aufenthalt die Fotoabzüge vor der Abreise nicht mehr erhalten. Ausserdem kennen sich die KundInnen und der mitgeführte Fotograf häufig bereits durch frühere Fotoaufträge. Dadurch ist bereits

---

<sup>224</sup> Archive Nationale, Yaoundé: Journal officiel de la République Unie du Cameroun vom 13. März 1974:720. Dekret Nr. 74 – 179 vom 7. März 1974: 2. Teil, Artikel 7 und 8.

<sup>225</sup> 2006 hat man noch von der *Provincial Delegation of Culture and Communication*, Up Station, Bamenda, gesprochen. Da seit 2008 die ehemaligen Provinzen zu “Regionen“ umgetauft worden sind, wird die behördliche Stelle heute *Regional Delegation of Culture and Communication* genannt.

<sup>226</sup> Gemäss Gespräch mit dem zuständigen Beamten am 27.10.05 in Bamenda.

<sup>227</sup> Gespräch mit dem Fotografen *Photo Dave*, Bamenda, am 30.1.06. *Photo Dave* kam an jenem Tag gerade von der Universität in Buea zurück, wo er die einzelnen DiplomandInnen aus der Region Nordwest fotografiert hatte. Allerdings musste er der Universität hierfür die – relativ betrachtet! – sehr hohe Gebühr von 25'000 XAF bezahlen.

das Vertrauen auf gute Fotos und auf ein faires Geschäftsgebaren vorhanden. Auch muss so nicht noch erst ein Fotograf vor Ort gefunden werden.

Schulklassen nehmen gelegentlich einen Studiofotografen oder einen *ambulant* auf ihren kleinen Exkursionen oder gar Reisen mit, damit die SchülerInnen sich zusammen mit den Sehenswürdigkeiten ablichten lassen können. So machen Schulklassen in Bamenda hier und da einen Klassenausflug in den schönen botanischen Garten *Saboga*, der sich nicht weit von Bamenda entfernt in Bafut befindet. Der mitgenommene Fotograf hält dann den Klassenausflug zur schönen Erinnerung mit Fotos fest.

Das Reisen gilt in Bamenda oft schon für sich als ein Höhepunkt im Leben. Gerade das touristische Reisen, das keine Verwandtschaftsbesuche oder Geschäftliches zum Motiv hat, wird in Kamerun als ein absoluter Luxus betrachtet. Abgesehen von den dabei gemachten (Lebens-)Erfahrungen, dem erworbenen Wissen und dem hierbei prestigeträchtigerweise ausgegebenen Geld kann das Reisen ohne triftigen Grund von den Leuten in Bamenda jedoch auch als Geldverschwendung erachtet werden. In verschiedenen Gesprächen wurde mir dies deutlich.

Während der festlichen Dezember- und der Neujahrszeit zieht der erwähnte Garten *Saboga* vermehrt Gäste und BesucherInnen für schöne Spaziergänge an. Es ist nicht verwunderlich, dass man dort zu dieser Zeit auch *ambulants* aus Bamenda und Umgebung finden kann. Der Gartenhintergrund (*natural background*) ist in Bamenda in der Porträtfotografie sehr beliebt (Kapitel 2.5.2.). Allerdings müssen auch im Garten *Saboga* die Fotografen eine Gebühr entrichten. Dies ist an sich nicht unbedingt etwas Aussergewöhnliches. Auch auf dem Universitätsgelände in Yaoundé und Buea muss beispielsweise fürs gewerbliche Fotografieren eine Gebühr bezahlt werden.<sup>228</sup>

Eine weitere Geschäftsgelegenheit für die *ambulants* besteht auch im Besuch von Nachtclubs etc., wo die Kundschaft gerne Fotos vom eigenen guten, prestigeträchtigen und luxuriösen Leben – sozusagen vom positiven Ausnahmezustand – haben möchte. Mit solchen Fotos lässt sich später nicht nur an die gute Zeit erinnern, sondern auch bei anderen Eindruck machen, wie mir verschiedentlich erzählt worden ist (Kapitel 4.3.1.). Allerdings geht ein *ambulant* in Bamenda ein höheres Risiko ein, wenn er spät nachts fotografieren geht. Da Bamenda nachts einiges unsicherer wird, besteht die Gefahr, dass dem Fotografen – zum Beispiel auf dem Weg nach Hause – die relativ teure Kamera von Räufern abgenommen wird.<sup>229</sup>

Dass *ambulants* typischerweise auch in ihrem Stadtquartier geschäften können, ist bereits angesprochen worden. Im Quartier und bei der umliegenden Nachbarschaft sind sie bekannt

---

<sup>228</sup> Gemäss Gesprächen mit Fotografen in Bamenda, Buea und Yaoundé 2006 und 2008.

<sup>229</sup> Gemäss Gesprächen mit *ambulants* in Bamenda 2008 und 2009.

dafür, eine Foto-Kamera zu besitzen. Nachbarn und Quartierleute vergeben immer wieder Foto-Aufträge an sie (Kapitel 2.2.4.).

Bei den *ambulants* verhält es sich mit den saisonalen Schwankungen des Geschäfts ähnlich wie bei den Studiofotografen (siehe oben Kapitel 2.3.1.): An grösseren Festtagen und insbesondere an Weihnachten (25.12.) und Neujahr (1.1.) läuft das Fotogeschäft besonders gut. An diesen Tagen strömen die KundInnen besonders am späteren Nachmittag und vom Abend bis Mitternacht in die Fotostudios beziehungsweise verlangen von den *ambulants* Fotos. Manchmal eröffnen in der Zeit von Weihnachten und Neujahr einige *ambulants* sowie gelegentlich sonst übers Jahr kaum im Fotogeschäft tätige Leute temporäre "Freiluft-Studios". Das heisst, sie platzieren sich an einer möglichst belebten Stelle in der Stadt oder im Quartier mit Fotokulissen und einigen Requisiten wie einem Bambusstuhl etc. und nehmen Fotoaufträge von Passanten entgegen – vom Nachmittag bis oft Mitternacht (Abb. 27 und Abb. 28). Wie bereits oben am Beispiel des Fotografen Matthiew geschildert quartieren sich manche *ambulants* für den Dezember und insbesondere für Weihnachten und Neujahr in einem Geschäft oder in einem anderen Raum ein und führen dort kurzzeitig ein Fotostudio.<sup>230</sup>

Das Einquartieren erfolgt entweder gratis bei einem Freund oder sie zahlen für diese Zeit Miete. Unter Umständen machen sie zusätzlich mit in den Quartierstrassen aufgehängten A4-Kopien oder mit Holzschildern vor ihrem "Fotostudio" auf ihr kurzfristig "stationär" betriebenes Geschäftsangebot aufmerksam. Während Weihnachten und Neujahr in den Jahren 2005 und 2006 konnte ich jeweils gut ein halbes Dutzend bis zu einem Dutzend solcher für kurze Zeit aufgebauten Fotoplätze entdecken. Wie man sich nach all dem oben Erwähnten denken kann, haben auch die *ambulants*, die nach Gottesdiensten an Weihnachten und Neujahr vor den Kirchen auf ihre Kundschaft warten, sehr viel zu tun. Dies jedenfalls, wenn der grüne Umschwung der Kirche gepflegt ist und eine gute Fotokulisse hergibt.

Bessere Geschäftstage sind für die *ambulants* auch, wenn an Feiertagen viele Taufen und Firmungen/Konfirmationen durchgeführt werden – wie etwa an Mariä Himmelfahrt. Die Eltern der Täuflinge und die Konfirmanden sowie deren soziales Umfeld möchten dann im Zusammenhang mit diesem feierlichen Anlass gerne Einzel-, Gruppen- und Familienporträts. Oft wird das hauptsächliche Porträtfoto heutzutage nach der Taufe oder nach der Firmung/Konfirmation vor den Kirchen geschossen. Natürlich können zur Dokumentation solcher Anlässe auch Studiofotografen beauftragt werden.

---

<sup>230</sup> Auch kleine Bambushütten können von *ambulants* für Weihnachten und Neujahr kurz aufgestellt werden, die sie dann wieder abreißen. Dies habe ich am 25.12.06 entlang der Überlandstrasse zwischen den Städten Bamenda und Bafoussam beobachten können. Verschiedene Leute haben mir erzählt, dass es diese Praxis auch in Bamenda gäbe. Doch konnte ich in Bamenda trotz gründlicher Suche nie solche Bambushütten sehen. Diese Praxis scheint in Bamenda der Vergangenheit anzugehören.

Wie die Studiofotografen betätigen sich auch die *ambulants* in Zeiten der Rekrutierung von neuen Regierungsbeamten und in den Zeiten von Schul- und Prüfungsanmeldungen im Passfotogeschäft. Für Passfotos verlangen die Schulen allerdings - angesichts des Überangebots von Fotografen - oft eine Fotografiergebühr. Die Schulleitungen machen auf diese Weise ein Geschäft mit dem Fotografen.

Eine hier und da zu beobachtende Geschäftsstrategie unter den *ambulants* besteht darin, relativ schnell ein Foto ohne klares Einverständnis zu schiessen. Es gibt *ambulants*, die dies insbesondere bei Frauen tun - zum Beispiel sonntags vor der Kirche. Später kann eine Frau sich dann gezwungen fühlen, dem *ambulant* das Foto abzukaufen, weil sie nicht weiss, was er sonst damit machen wird. Es kommen dann Befürchtungen auf, dass der Fotograf seine überzähligen Fotos jemandem verkaufen könnte, der damit Magie betreiben möchte (Kapitel 4.6.).<sup>231</sup>

Ein mir bekannter *ambulant* in Bamenda hat Frauen stets mit schmeichelnden Komplimenten über ihre Schönheit und ihr Königin-Sein überschüttet, um dann rasch ein Foto zu schiessen, wenn sie sich haben überraschen lassen und kurz still gestanden sind. Auf diese Weise hat er viele Fotos aufgenommen.<sup>232</sup>

Immer wieder sind *ambulants* mit gewissen geschäftlichen Problemen konfrontiert. So lassen sich Leute gerne fotografieren, holen dann aber das Foto nicht ab und bezahlen den ausstehenden Restbetrag nicht. Die Leute verspüren oft einen Impuls, sich fotografieren zu lassen, können oder wollen dann aber schliesslich doch nicht Geld fürs Foto auslegen. Das ist nicht nur in Bamenda, sondern offenbar auch andernorts im sub-saharischen Raum wie etwa in Gambia (Buckley 2003:151) so. Die Fotografen in Bamenda, ob *ambulants* oder Studiofotografen, besitzen ganze Berge unbezahlter respektive nicht abgeholter Fotos. Die Studiofotografen stellten in Bamenda früher die Porträtfotos ihrer SchuldnerInnen aus – eventuell unter der vielsagenden Überschrift “*ENEMIES OF PROGRESS*“. Abb. 29 zeigt eine Tafel mit diesem typischen Spruch, mit der ein *ambulant* an seinem regelmässigen Platz auf dem Campus der *Université Yaoundé I*, seine NichtzahlerInnen exponiert hat. In den letzten Jahren hat diese Praxis allerdings in den Fotostudios Bamendas ein Ende gefunden. Pa Pius, ein Studiofotograf in Bamenda, meinte, dass heute das Nichtbezahlen von Fotos gang und gäbe geworden sei. Ein solches Blossstellen im Studio würde heutzutage keinerlei Nutzen mehr bringen. Aus Scham und aus Angst um ihren Ruf in ihrem Quartier würden heute solche SchuldnerInnen kaum mehr ihr Foto abholen. Es nütze heute nichts mehr, wenn Quartierleute die fehlbare Person auffordern würden, das beim Fotografen exponierte Foto abzuholen und

---

<sup>231</sup> So zum Beispiel gemäss Gespräch am 21.4.06 mit Ma Jessica, Bamenda.

<sup>232</sup> Zum Beispiel gemäss Beobachtung am 25.7.09 in Bamenda.

zu bezahlen.<sup>233</sup> Die *ambulants* trifft der Unwille der KundInnen, fürs Foto Geld auszulegen noch härter als die Studiofotografen. Wenn die *ambulants* bei Anlässen ihre Fotos verkaufen möchten, können sie von ihren KundInnen sogar preislich unter Druck gesetzt werden, indem letztere auf ihre dringend bevorstehende Abreise verweisen. Dies beobachtete ich mehrmals. Einmal fiel gegenüber dem *ambulant* sogar die forschende Bemerkung, dass er – wenn er nicht auf den “offerierten“ niedrigen Preis eingehe - gar kein Geld bekomme und am Abend noch bitterlich weinen werde!<sup>234</sup> Manchmal hat die Kundschaft mit solcher Preisdückerei gerade gegenüber den jungen, noch unerfahreneren *ambulants* Erfolg. Es kommt in Bamenda auch immer wieder vor, dass KundInnen ganz rigide den Preis eines Fotos von den üblichen 300 XAF auf bis zu 200 XAF hinunterdrücken wollen. Solche KundInnen verweisen dann auf die Tatsache, dass sie oder Bekannte schon Fotos zu diesem Preis erhalten hätten. Das mag seinen Hintergrund unter anderem darin haben, dass bei ganzen Serien von auszuliefernden Fotos, wie dies bei fotografischen Dokumentationen von Anlässen der Fall ist, manche *ambulants* geneigt sind, einen Rabatt zu gewähren und bis auf den Preis von 250 oder 200 XAF pro Foto herunterzugehen. Unter Berücksichtigung aller Auslagen wird bei einem Preis von 200 XAF pro Foto der Verdienst eines Fotografen allerdings ziemlich gering oder es resultiert gar ein Verlust. Zu diesen Auslagen sind gemäss Gesprächen mit Fotografen zu nennen: beispielsweise der vorgängige Kauf eines Films (600-1'000 XAF), das Entwickeln eines Abzugs beziehungsweise das Drucken eines digitalen Fotos (100 XAF), die Batterien für einen Blitz (ca. 5'000 XAF), Briefumschläge, um die Fotos darin geschützt auszuliefern (25 XAF pro Umschlag), Glühbirnen für den Blitz und öfters auch Kamerareparaturen etc.

Ein gelegentlich auftretendes Problem besteht darin, dass KundInnen bloss deswegen den Studiofotografen oder *ambulant* aufsuchen, um einen Blick auf das bestellte Foto zu werfen, ohne jedoch das Foto abholen oder bezahlen zu wollen. Ihre Neugier, wie sie auf dem Foto aussehen, ist nach dem Blick auf das Foto befriedigt und der Fotograf geht leer aus. Diese Neugier mag seinen Grund darin haben, dass grossflächige Spiegel für die meisten Haushalte in Bamenda zu teuer sind. So ist es für viele Leute fast nur über ein Foto möglich, sich in voller Gänze (Ganzkörperfoto) selbst zu betrachten - zum Beispiel in einem neuen Kleid! Ist dies einer der Gründe, welcher in Bamenda die Porträtfotografie fördert? Dies wäre weiter zu prüfen. In Bamenda führt ein Fotograf einen dazu passenden Geschäftsnamen (*title*): Er nennt sich *Mirror Paper*! Für die Beliebtheit des Ganzfigurporträts sprechen jedoch noch andere Gründe als das Fehlen von grossen Spiegeln in Bamendas Haushalten (Kapitel 2.5.5.)

---

<sup>233</sup> Gemäss E-mail-Auskunft vom 16.12.10 von Pa Pius, Bamenda.

<sup>234</sup> Beobachtung am 25.7.09 in Bamenda.



Ein nächstes Problem für Studiofotografen und auch für *ambulants* ist, dass KundInnen - wie mehrmals beobachtet - ihr Foto zurückweisen, da etwa ihre Augen auf dem Porträtfoto geschlossen sind, das Foto unscharf oder zu dunkel ist oder die Gesichtszüge nicht gut erkennbar sind. Mehrmals erzählten mir *ambulants* in Bamenda, dass die Kundschaft meist den Wunsch hat, dass der Blitz zum Einsatz kommt. Damit soll das Gesicht auf dem Foto gut kenntlich und die Haut offenbar etwas aufgehellt werden - hellere Haut gilt in Bamenda (und anderswo im sub-saharischen Raum) bekanntlich als sehr schön. Aus Kostengründen setzen in Bamenda manche *ambulants* nach eigenen Angaben den Blitz aber nur dann ein, wenn ein Schatten auf Gesicht oder Hals liegt (Kapitel 2.2.1.). Leuchtet beim Fotografieren kein Blitz auf, so können sich die KundInnen beim Fotografieren beschweren. Gewöhnlich aber scheinen sie dieses "Übel" zu akzeptieren – gleichwohl hoffend, dass ihr Porträtfoto gut wird.

Verschiedene *ambulants* äusserten sich dahingehend, dass es nicht unbedingt eine gute Idee sei, als Unbekannter in einem Stadtquartier fotografieren zu gehen. Es könne das nötige Vertrauen fehlen – sei es, dass man sich frage, ob dieser unbekannte Mann nicht einfach nur die Anzahlung für die Fotos einstecken und verschwinden<sup>235</sup> oder ob er die Fotos vielleicht gar für Unfug oder Magie missbrauchen werde (vgl. Kapitel 4.6.).

Studiofotografen kennen - nach Gesprächen zu urteilen - solche Probleme nicht. Sie können sich mit ihrem Studio nicht einfach so aus dem Staub machen. Überdies steht ein Fotostudio für einen erfolgreichen Fotografen und damit in den Augen der Leute für Professionalität und gute Fotos (Kapitel 2.2.1.). Während die Kundinnen den Studiofotografen eher vertrauen und sich auch anhand ihrer dort aufgehängten Referenzarbeiten rasch von der Qualität der Fotos überzeugen können, ist bei *ambulants* das Vertrauen auf gute Qualität weniger vorhanden. So mag ein potentieller Kunde gelegentlich Referenzarbeiten einsehen wollen, bevor er dem *ambulant* einen Auftrag erteilt, einen Anlass fotografisch zu dokumentieren. Schliesslich kann ein Anlass schwerlich wiederholt werden.<sup>236</sup>

Dass die Regenzeit und die regnerischen Tage fürs Fotogeschäft schwierig sind, ist bereits oben angesprochen worden. Die *ambulants* sind vom Regen stärker betroffen als die Fotostudios. Chris alias *Chris Photo* (anonymisiert), ein *ambulant*, Anfang zwanzig, ledig und und jeden Tag in Bamenda dem Fotografieren nachgehend, erzählte mir, dass er im festlichen

---

<sup>235</sup> Wie mir verschiedentlich erzählt wurde, gab es früher immer mal wieder Fälle, bei welchen an gesellschaftlichen Anlässen (angebliche) *ambulants* ohne Film in der Kamera so taten, als hätten sie Fotos geschossen. Dies, um einfach die Anzahlung für die Fotos einzustreichen und damit zu verschwinden. Auch während meiner Aufenthalte in Bamenda kam so etwas noch vor: So erzählte mir Jonas, ein *ambulant* in Bamenda, dass ein anderer Fotograf bei einem Anlass zum Schein Fotos geschossen und die Anzahlungen der Leute eingestrichen habe. Zu allem Übel soll er den Leuten auch noch mitgeteilt haben, dass sie bei ihm, Jonas, ihre Fotos abholen könnten, denn Jonas sei sein Freund. Seither sind nach Jonas einige betrogene Quartiereinwohner wütend auf ihn (Gespräch mit Jonas am 18.1.08 in Bamenda).

<sup>236</sup> Gemäss E-mail von Frederik, Bamenda, am 13.7.12.

Trockenmonat Dezember sowie um Neujahr im Schnitt pro Tag etwa einen halben Fotofilm benötige, also etwa achtzehn Fotos mache.<sup>237</sup> Dies kontrastiert erheblich zu einem regnerischen und geschäftlich schwachen Tag, an welchem er nur ein oder zwei Fotos schiesst (Kapitel 2.2.4.).<sup>238</sup> Es kommt hinzu, dass die grossen Anlässe zumeist für die Trockenzeit, darunter insbesondere für den Dezember, geplant werden. Dies auch, um dem Regen so gut wie möglich auszuweichen. Das trifft besonders für Totenehrungsfeste wie *cry-dies* zu, bei welchen Tänze unter freiem Himmel abgehalten werden.

Ein Nachteil für einen *ambulant* besteht gegenüber einem Studiofotografen darin, dass er Schminke, Spiegel etc. sowie eine Privatsphäre nicht anbieten kann und die Fotos sich in der Öffentlichkeit eher nach den sozialen Normen richten müssen. Doch lässt sich dies umgehen, wenn die Kundschaft zu Hause oder in einem Hotel fotografiert wird. In einem Hotel lassen junge Leute hier und da auch sehr delikate Fotos (Nacktfotos, sexy Bilder) machen. Auch unter freiem Himmel können von *ambulants* hier und da jugendkulturelle Fotos aufgenommen werden, die bezüglich Kleidung oder Posen nicht den sozialen Normen entsprechen (Kapitel 2.8.2.). Solche Aufnahmen werden dann an von Passanten nicht so sehr frequentierten Orten hergestellt. Auch in Nachtclubs, wo manchmal junge Frauen ziemlich aufreizende Kleidung tragen, können unter Umständen sexy Fotos gemacht werden (Kapitel 2.8.2.4.).

## 2.4. Die Wege zur Produktion eines Fotos

### 2.4.1. Produktionssituationen der Fotografie: ihre groben Genres

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, in welchen typischen Momenten und Situationen die EinwohnerInnen Bamendas ein Foto wünschen und einen Fotografen beauftragen.

Ein erstes grobes (Super-)Genre von solchen Situationen sind anstehende feierliche und prestigeträchtige "grosse Momente" ("*big moments*") oder "entscheidende, kritische Momente" ("*crucial moments*"). Das war jedenfalls eine all meine Eindrücke sehr gut zusammenfassende Antwort von Ma Glory, einer Frau und Schullehrerin in ihren Vierzigern, auf meine Frage, wann sie denn gewöhnlich ein Foto haben wolle.<sup>239</sup> Gemäss den zahlreichen von mir in Haushalten mitsamt ihren Aufnahmekontexten dokumentierten Fotos entstehen sehr viele Lichtbilder im Zusammenhang mit feierlichen oder prestigeträchtigen *big moments*. Das ist offensichtlich auch in anderen sub-saharischen Gegenden so. So äusserte sich ein kenianischer Fotograf gegenüber Heike Behrend (1998:28) folgendermassen: "*We crown the celebration with a photo.*"

---

<sup>237</sup> Gespräch mit Chris am 6.1.08 in Bamenda.

<sup>238</sup> So zum Beispiel am 26.7.06 in Bamenda.

<sup>239</sup> Dies nach Gesprächen mit Ma Glory in Bafut am 20.1.08.

Mit Fotos sollen *big moments*, die oft mit Prestige verbunden sind, für alle Zeiten festgehalten werden. Das Medium Fotografie ermöglicht, dass man derart grossartige Höhenpunkte anderen Leuten zeigen und sie beeindrucken kann (Kapitel 4.3.).

Doch was verstehen die Leute in Bamenda unter einem *big moment* beziehungsweise *crucial moment*? Die fröhlichen und prestigeträchtigen *big moments* sind unter anderem all die weiter unten im Kapitel 2.8.5 beschriebenen gesellschaftlichen Anlässe und Feierlichkeiten: Darunter fallen zum Beispiel das in Bamenda sogenannte *born house*, das heisst das Fest nach der Geburt eines Kindes. Zu den *big moments* zählen auch christliche Taufen, Firmungen/Konfirmationen, traditionelle, zivilrechtliche und kirchliche Hochzeiten, Beerdigungen (*funerals*), Totenehrungsfeste (*cry-dies*, *memorial services*: siehe Glossar), Titel-, Schuldiplom-, Lehrzertifikats-, Ehren- und Medaillenüberreichungen, die feierliche Entgegennahme des Gewandes (*uniform*) einer kirchlichen Laiengruppe nach einer gewissen Novizenzeit, die Eröffnung eines Geschäftsladens sowie allerlei sonstige Anlässe und Empfänge wie die Versammlung der Grossfamilie (*family meeting*) oder eine Tontinnenversammlung (*njangy*) etc. (Kapitel 2.8.5.). Auch Weihnachten und Neujahr sind fröhliche *big moments*: Gefeiern wird unter anderem, dass es einem nochmals vergönnt war, Weihnachten und den Übertritt in ein neues Jahr erlebt zu haben. Das gilt als ein Erfolg, denn als Einwohner Bamendas weiss man angesichts des gefährlichen Lebens mit Krankheiten, Unfällen, nächtlichen Überfällen, bösen übernatürlichen Mächten etc. nie, ob man die nächste Weihnacht oder das nächste Jahr noch erleben wird. Dies hörte ich in Bamenda immer wieder aus Gesprächen heraus.

Neben diesen grösseren gesellschaftlichen Anlässen gibt es aber auch andere hier zu nennende *big moments* im kleineren Rahmen, anlässlich derer oft auch Fotos gemacht werden. Das können Besuche von Verwandten und Freunden sein, und zwar insbesondere, wenn sie von weit her gekommen sind. Auch das Abschiednehmen auf längere Zeit gehört zu den *big moments*. Dabei wird zum Andenken gerne ein Abschiedsfoto gemacht. Ein Abschiedsfoto wird insbesondere als sinnvoll erachtet, wenn man kein gemeinsames Porträtfoto besitzt. Während der Besuche oder beim bevorstehenden Abschied zwischen Verwandten und Freunden entstehen so gerne Doppel- oder Gruppenporträts. Als Beispiel findet sich auf Abb. 30 ein Besuchs- und Abschiedsfoto, das ich im Auftrag eines Freundes aufnahm. Er wohnt in Bamenda und besuchte mit mir sein Dorf und seine dortige Familie. Am Ende unseres Besuchs bat er mich, dieses Foto mit einigen seiner dort lebenden weiblichen Verwandten als Andenken zu schiessen. Von solche Besuchs- und Abschiedsfotos

können danach mehrere Abzüge erstellt und als Andenken an die Porträtierten zugesandt beziehungsweise ausgehändigt werden (vgl. Pinther 1998:38).<sup>240</sup>

Abb. 31 zeigt einen besonders "schönen" Fall eines Abschiedsfotos aus dem Jahre 1979: zwei Hausa-Mädchen und enge Freundinnen im Heiratsalter. Aisha, eine der beiden auf diesem Foto porträtierten Frauen, erzählte mir, dass sie und ihre Freundin sich vor der arrangierten Heirat fürchteten. Beide hatten vorher keine Männerbekanntschaften und nicht gewusst, was auf sie zukommen sollte. Dazu muss man wissen, dass unter Muslimen in Bamenda eine gewisse soziale Segregation der Geschlechter auch heute noch häufig relativ stark spürbar ist. Das Foto machten Aisha und ihre Freundin zum Abschied, da letztere zur Heirat nach Yaoundé gehen und dort im Heim ihres künftigen Ehemannes leben sollte. Beide legten gemäss Aisha die Hand ans Kinn, um ihre etwas traurige Nachdenklichkeit über die Ungewissheit ihres zukünftigen Lebens mit Ehemännern auszudrücken. Während Aisha (rechts) ein wenig in die Kamera lächelt, schaut ihre Freundin leicht nach oben und an der Kamera vorbei, was leider auf Abb. 31 aufgrund des Augenbalkens zur Anonymisierung nicht mehr zu sehen ist. Diese Art des Vorbeischauens an der Kamera ist eine typische Weise, um auf einem Foto die eigene Nachdenklichkeit (zusätzlich) zum Ausdruck zu bringen, wie weiter unten noch erläutert wird (siehe Kapitel 2.5.5.). Bei beiden jungen Frauen scheint trotz der "ernsten" Lage eine gewisse Freude im Gesichtsausdruck durchzuschimmern – zumindest während dieser Momentaufnahme. Aisha hat nach ihren Angaben ihre Freundin nie wieder gesehen, nachdem diese nach Yaoundé gezogen war.<sup>241</sup>

*Big moments*, die mit grosser Freude mit einem Foto gefeiert und dokumentiert werden, können auch prestigeträchtige Neuanschaffungen sein. So zum Beispiel, wenn es möglich war, ein Fahrrad, ein Motorrad oder ein Auto zu beschaffen. Auch der Kauf eines neuen Kleides, neuer Schuhe oder die neue (teure) Frisur können entsprechende *big moments* darstellen. Bezüglich solcher prestigeträchtiger *big moments* wird in Bamenda gerne von "Errungenschaften" (*achievements*) gesprochen (vgl. Zeitlyn 2010a:402; vgl. Cameron 2013:153). Mit einem Foto hat man ein prestigeträchtiges Andenken an die Errungenschaft - selbst wenn das neue Kleid oder die neuen Schuhe schon längst zerschliessen sind (vgl. Wendl 1999:292).

Der Erwerb einer Errungenschaft wird als ein grosser und stolzer Moment im Leben betrachtet, der gefeiert werden muss und fotografisch festgehalten sein will. Dies letztlich auch angesichts der chronischen Geldknappheit und eines gewissen in Bamenda stets vorhandenen ökonomischen Mangelbewusstseins sowie der Angst des ökonomischen

---

<sup>240</sup> Gemäss diversen Beobachtungen und Gesprächen während meiner Aufenthalte in Kamerun.

<sup>241</sup> Gemäss Gespräch mit Aisha am 27.4.06 in Bamenda.

Scheiterns, der Unsicherheit, dass man jederzeit von der Strasse des Erfolgs abkommen könnte und sich die bisher akkumulierten Erfolge plötzlich in Luft auflösen könnten. Misserfolg bedroht stets Erreichtes und den eigenen sozialen Status. Er stellt eine Gefahr für das in der kompetitiven Gesellschaft stets versuchte Heben dieses Status auf ein höheres *level* dar, wie man in Bamenda unter anderem sagt. Aus emischer Sicht besteht fortwährender Druck, andere (Verwandte, Freunde und Bekannte) zu überzeugen, dass man im Leben stets vorwärts macht, dass man daher sozial wichtig und bedeutend ist. In Bamenda ist das gesellschaftliche Vorwärtstkommen für viele Leute für die eigene soziale Identität und für ein positives Selbstbild essentiell. Man muss demonstrieren, was man hat und dass man den Anderen in sozial-reziproken Beziehungen etwas bieten kann respektive immer wieder etwas mehr wird bieten können als früher, dass man diesbezüglich verlässlich ist und dass man angesichts dieses eigenen Potentials gesellschaftlich geachtet sein sollte. Eine Krönung bildet das ruhmreiche Erinnert-Werden nach dem eigenen Tod als erfolgreiche Person und damit als hoher Ahne beziehungsweise allenfalls auch als hohe Ahnin, da Frauen seit einiger Zeit ebenfalls als Ahninnen in die Familiengeschichte eingehen können. Das Ziel ist, die von den Vorfahren erhaltenen Ressourcen zu mehren und die Familie ruhmreich zu höheren Niveaus (*levels*) ihrer Prosperität zu führen (vgl. Rowlands 1996:198-203). Das Überzeugen seiner Selbst und der Anderen, was den eigenen Erfolg und das eigene gesellschaftliche Vorwärtstkommen betrifft, kann also anhand von eigenen Porträtfotos mit prestigeträchtigen Inhalten (*achievements*) geschehen. Fotos können sozial das in der eigenen Person schlummernde Potential unterstreichen und verdeutlichen (Kapitel 4.3.).

Auch eine Geschenkübergabe ist oft ein *big moment* und ein Höhepunkt eines Anlasses oder eines kleineren Treffens, der fotografisch festgehalten sein soll. Es gehört sich zur Dokumentation eines gesellschaftlichen Anlasses festzuhalten, wer wem was feierlich überreicht hat. Das Foto stellt in solchen Fällen eine festliche Erinnerung an die geteilte Freundschaft- und Gemeinschaftlichkeit dar. Es kann und soll daran erinnern, was die eine Person der anderen Gutes getan hat. Mitunter kann ein solches Foto aber später auch an die Verpflichtung zur Reziprozität ermahnen. Oder umgekehrt hat ein solches Foto an sich auch das Potential zu beweisen, dass man Solidarität und Grosszügigkeit gelebt hat – sollte einmal das Gegenteil behauptet werden. Das ergab sich aus Gesprächen mit InformantInnen und ergibt sich auch, wenn man das alltägliche Leben in Bamenda und in der Region Nordwest kennt. Allenfalls – so hat zumindest der alte Pa Wilhem gemeint - kann man mit einem solchen Foto auch sicherstellen, dass sich die beschenkte Person korrekt verhalten wird. Das heisst, dass sie die erhaltenen Geschenke in dem Masse an Personen verteilt (Redistribution),

wie dies bestimmt war. Das Foto kann dann den entsprechenden Personen vorgewiesen und nachgefragt werden, ob sie ihren Anteil erhalten hätten.<sup>242</sup> Das Leben von Solidarität ist bekanntlich im sub-saharischen Raum innerhalb Verwandt- und Freundschaften eine relativ starke soziale Norm.

Auch kleinere *big moments* des Alltags können mit einem Foto dokumentiert werden: So kann zur Feier der Freundschaft ein Doppel- oder Gruppenporträt gemacht werden. Das Medium Fotografie ist angesichts all der oben erwähnten Aspekte sehr stark mit der Botschaft von Freude verknüpft. Es kann in *big moments* die Freude zum Ausdruck bringen und signalisiert mitunter die Wichtigkeit des Fotografierten (Kapitel 5.2.).

Die konkreten *big moments* auf einzelnen Fotos sind oft nicht direkt und rein visuell ersichtlich. Es braucht oft noch (sprachliche) Kontextinformationen seitens der BesitzerInnen der Fotos. So erkennt man beispielsweise anhand von Gruppen- oder Doppelporträts nicht ohne Weiteres, dass sie während eines Besuchs, eines Abschieds oder während eines Fests etc. gemacht wurden (vgl. Abb. 30 und 31). Ebenso darf nicht erstaunen, dass man auf Fotos die Absicht der fotografischen Dokumentation eines *achievements* nicht ohne Weiteres feststellen kann. Man sieht den Kleidern, den Schuhen oder der Frisur etc. meist nicht an, ob diese nun neu sind oder ob das Foto sonst in einem festlichen Zusammenhang aufgenommen worden ist. Man kann es sich bestenfalls denken. In jedem Fall bleiben aber die auf Fotos gezeigten prestigeträchtigen Inhalte aus emischer Sicht beeindruckend - auch wenn der Kontext der Aufnahmen visuell nicht erschliessbar ist.

Bei manchen Fotos kann man auch sehr überrascht werden, welche *big moments* zu ihrer Aufnahme geführt haben. So habe ich mal ein relativ normal anmutendes Foto von zwei Freundinnen gesehen, die vor einer Hauswand posiert haben. Nichts deutete darauf hin, dass die Eignerin des Fotos – eine der beiden darauf porträtierten Frauen – mit ihrer Freundin auf dem Flughafen von Douala das Foto hatte machen lassen. Nach ihren Angaben wollte sie mit dem Foto den grossen Moment erinnern, als sie erstmals in ihrem Leben mit einem Flugzeug flog. Es war ein Inlandflug in den Norden Kameruns.<sup>243</sup> Hätte ich bei diesem Foto nicht nachgefragt, hätte ich diesen fröhlichen und prestigeträchtigen Kontext des Fotos nie erfahren. Häufig wird in Bamenda wie in Kapitel 1.4.4 erwähnt zu den Fotos nur wenig oder gar nichts über die Umstände der Aufnahmesituation gesagt (vgl. auch Kapitel 4.2. und 4.3.).

Auch kleinere und vor allem grössere Reisen sind für die EinwohnerInnen Bamendas ein gewisser Luxus. Deshalb können Reisen ebenfalls als *big moments* erachtet werden, bei welchen sich Fotoaufnahmen lohnen. Bekannte Wahrzeichen sind dann geeignete Sujets, um

---

<sup>242</sup> Gemäss den Aussagen von Pa Wilhelm am 31.12.07 in Bamenda.

<sup>243</sup> Gemäss einem Gespräch mit Ma Jessica am 10.4.06 in Bamenda.

prestigeträchtig zu zeigen, dass man sich die Reise leisten konnte. Bei Reisen zur Küstenstadt Limbé lassen sich die EinwohnerInnen Bamendas beispielsweise an deren bekanntem Strand gerne von sich ein Porträtfoto zusammen mit dem blauen Meer als Hintergrund aufnehmen (vgl. Kapitel 2.5.2.4.).

Weitere grosse und wichtige Momente für Fotoaufnahmen können auch der Besuch eines exklusiven und prestigeprächtigen Ortes, eines sehr teuren Hotels oder eines exklusiven Restaurants sein.

*Big moments* können jedoch auch unglückliche Momente einschliessen – zum Beispiel eine körperliche Verletzung oder eine Krankheit. Dann spricht man allerdings vielleicht - wie es die erwähnte Ma Glory tat - besser von *crucial moments* als von *big moments*.<sup>244</sup> Jedoch sind Fotos im Zusammenhang mit negativen Erlebnissen nicht häufig. Als Beispiel hat mir der ältere Fotograf George ein Lichtbild mit einem lächelnden Priester gezeigt, der dieses Foto noch am selben Tag machen liess, an dem er vom Arzt die Krebsdiagnose erhalten hatte. Weshalb er in diesem für ihn so unglücklichen Tag, einem *crucial moment*, gelächelt hat, muss offen bleiben. Gemäss Pa George ist der Priester schliesslich an Krebs gestorben.<sup>245</sup>

Der Tod einer geliebten Person – wie etwa eines Elternteils oder einer guten Freundin, eines guten Freundes - ist ebenfalls ein *crucial moment*, der gelegentlich zum Wunsch eines Fotos zur Erinnerung dieses dunklen Tages führen kann (Wendl 1999:292). Für solche Situationen habe ich in Bamenda und in der Region Nordwest fotografische Porträts gesehen, deren Pose, Gestik und Mimik sich auffallend ähnlich waren: Die trauernde Person lässt sich im Sitzen oder Stehen fotografieren, wobei sie ihren Kopf mit der Hand stützt – eine Geste in Bamenda, die nach verschiedenen Foto-Interviews häufig als Ausdruck von Traurigkeit interpretiert wird. Auf Abb. 32 ist ein Foto zu sehen, das Ma Jessica nach der Beerdigung ihrer besten Freundin im Fotostudio machen liess – zur Erinnerung an diesen rabenschwarzen Tag. Dazu machte sie die besagte traurige Geste des Kopfabstützens.<sup>246</sup> Diese Geste der Traurigkeit wird noch verstärkt, wenn mit ernstem Blick auf den Boden geschaut oder ein trauriger Blick in die Kamera geworfen wird. Der äusserst traurige Blick kann leider auf Abb. 32 aufgrund des anonymisierenden Augenbalkens nicht eingesehen werden. Eine weitere Geste der Traurigkeit kann in Verbindung mit dem traurigen oder ernsten Blick das Verschlossenheit ausdrückende Verschränken der Arme sein. Der Traurigkeit kann auch dadurch Ausdruck verliehen werden, indem die Unterarme auf der Brust gekreuzt und die Hände auf die Schultern gelegt werden. Die beiden inneren Händflächen beidseits an den Kopf oder an den Hals gelegt – rechte Hand

---

<sup>244</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory in Bafut am 20.1.08.

<sup>245</sup> Während eines Gesprächs mit Pa George in Kumbo am 18.7.09.

<sup>246</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Jessica am 10.4.06 in Bamenda.

zur rechten Kopf- oder Halsseite, linke Hand zur linken Kopf- oder Halsseite - kann ebenfalls starke Bestürzung über den Tod einer geliebten Person ausdrücken. Auf Abb. 33 sehen wir Pa Abraham Takoutouo alias *Abraham Photo* mit dieser Pose. Bestürzt über den Tod seines Vaters liess er nach der Beerdigungsfeier – noch am selben Tag - im eigenen Studio von seinem Lehrling ein solches Foto schiessen.<sup>247</sup> Wie man sieht, sind diese Gesten von Traurigkeit und Bestürzung an sich nicht allzu weit von den in Europa bekannten Gesten entfernt, wenngleich in Europa solche Fotos mit demonstrativen Gesten der Trauer kaum hergestellt werden.

Ein anderes (Super-)Genre ist jenes der Absichten und Intentionen, die Anstoss für die Produktion eines Fotos geben. Fotos können mit ganz bestimmten, aber auch unbestimmten Intentionen in Auftrag gegeben werden.

Eine bestimmte Verwendungsabsicht liegt im Moment des Fotografierens vor, wenn man ein Foto einer geliebten Person zeigen oder geben möchte (Behrend 1998:28). Das kommt in Bamenda rund um den Valentinstag besonders gehäuft vor (Kapitel 3.1.). An diesem Tag schenken insbesondere junge Männer der Frau ihres Herzens als Zeichen ihrer Liebe und Zuneigung ihr Porträtfoto oder ein schönes Foto mit der Aufschrift "*I love you*" etc. (Kapitel 2.6. und 3.1.).

Fotos werden auch in der bestimmten Absicht hergestellt, um später ein geeignetes Bildnis bei der Beerdigung und beim *cry-die* präsentieren zu können. So habe ich in Bamenda gelegentlich mitbekommen, dass deswegen ältere Menschen (Grossvater, Vater etc.) von ihren Familienmitgliedern ins Fotostudio geführt werden.

*Sexy pictures* wiederum können in der Absicht hergestellt werden, sie dem (potentiellen) Partner zu zeigen. Gerade junge Frauen können hier und da aus diesem Grund ein Fotostudio aufsuchen (Kapitel 2.8.2.4.).

Auch können - wie schon im Kapitel 2.3.2 erwähnt – im Spital Fotos von Verletzungen und Operationswunden in der Absicht gemacht werden, sie danach den Familienmitgliedern oder Freunden vorzuweisen und sie aufzufordern, bei der Bezahlung von Hospitalisierungskosten mitzuhelfen. In solchen Fällen dienen Fotos als Beweismittel (siehe Kapitel 2.8.3.).

Wie die gerade genannten Beispiele aufzeigen, darf oder muss die in Bamenda produzierte Fotografie (wie fotografische Werke generell) manchmal unter der wissenschaftlichen Perspektive eines *use and gratification approach* betrachtet werden (vgl. Blumler/Katz 1974; Kapitel 1.4.2). Fotos können mit Hinblick auf gewisse Verwendungsabsichten (Distributions- und Zeigensintentionen) hergestellt werden (Kapitel 3 und 4). Doch können solche Absichten

---

<sup>247</sup> Gemäss Gesprächen mit Abraham Takoutouo alias *Abraham Photo* am 8.3.06 und 16.3.06 in Bamenda.



nach meinen Eindrücken auch fehlen oder relativ unbestimmt sein: Man weiss in diesem Fall bei der Produktion des Fotos noch nicht oder noch nicht *genau*, wie man das Foto verwenden wird - etwa, ob man es einer bestimmten Person überreichen oder überhaupt anderen Leuten zeigen wird. Doch gleichwohl *können* auch hier bereits Vorstellungen (*images*) über die Verwendungsmöglichkeiten des Fotos hinsichtlich seiner Distribution (Kapitel 3) und Konsumtion (Kapitel 4) schemenhaft vorhanden sein.

Eine bei der Produktion eines Fotos fehlende oder zumindest relativ unbestimmte Verwendungsabsicht ist für die EinwohnerInnen Bamendas vorhanden, wenn etwa ein *ambulant* ein Foto von einem fröhlichen Moment schiesst in der Hoffnung, dieses dann der porträtierten Person verkaufen zu können. Relativ unbestimmte Absichten liegen natürlich ebenso vor, wenn sich junge Frauen von einem ihnen mit Worten sehr schmeichelnden *ambulant* auf die Schnelle zu einem Foto überreden lassen. Dabei können sie - wie beobachtet - innerhalb der äusserst kurzen Zeitabstände zwischen der Ansprache seitens des *ambulant*, ihrem Stehenbleiben (Posieren) und dem Schiessen des Fotos kaum einen bestimmten Verwendungszweck für das Foto vor Augen gehabt haben (Kapitel 2.3.2).

Eine fehlende oder sehr unbestimmte Verwendungsabsicht kann nach meinen Eindrücken auch vorliegen, wenn einfach ein *big moment* gefeiert wird und man in diesem ausgelassenen Zustand spontan für ein Foto posiert. Dies unter Umständen einfach der Praxis wegen, gemäss welcher ein Foto zu einem fröhlichen *big moment* gehört und das Fotografieren in dieser Situation auch die Freude dieses Augenblicks unterstreicht und anderen kommuniziert. In Gesellschaft kann das Beauftragen eines Fotografen auch den Besitz von Geld demonstrieren. Ein mehrfaches Ordern von Fotos kann durchaus in dieser Absicht geschehen, wobei in solchen Fällen der spätere Verwendungszweck der Fotos wohl meist noch unklar sein dürfte.

Bestimmt, aber zugleich etwas unbestimmt ist der Verwendungszweck im Moment der Aufnahme, wenn das Lichtbild generell für die eigene Fotosammlung gemacht wird. So soll das fotografische Festhalten der *big moments* oder *crucial moments* in Bamenda gemäss Gesprächen oft relativ bestimmt-unbestimmt dazu dienen, später zeigen zu können, welche Lebenserfahrungen man gemacht hat und was man alles prestigeträchtigerweise erreicht hat.<sup>248</sup> Solche Fotos können später auch zur eigenen Lebensreflexion benutzt werden (vgl. Kapitel 4.4.) oder man kann mit ihnen den Ruhm vergangener Tage (*“the glory of the past“*) zeigen, wie sich der über 55 Jahre alte Pa Benedict ausgedrückt hat (vgl. Kapitel 4.3.).<sup>249</sup> Fotos, die ohne allzu bestimmte Absicht hergestellt wurden, können auch erst später bestimmte Bedeutungen erhalten.

---

<sup>248</sup> So im Gespräch mit Ma Glory in Bafut am 8.9.2009 und mit Ma Jessica in Bamenda am 27.7.09.

<sup>249</sup> Gespräch mit Pa Benedict am 20.1.08 in Bamenda.

Ein weiteres Genre unter den typischen fotografischen Produktionssituationen ist die passende Gelegenheit. Eine solche bietet sich beispielsweise, wenn ein *ambulant* in einer schönen Umgebung anzutreffen ist, die für Fotos einen wundervollen Hintergrund abgibt. Zu einer passenden Gelegenheit kann unter anderem der sonntägliche Kirchengang werden. Man ist gut gekleidet und so gilt es unter Umständen auch die Gelegenheit für eine schöne Fotoaufnahme zu nutzen. Sonntags halten sich Fotografen gerne bei Kirchen mit grünen Gartenanlagen auf. Grüne Gartenanlagen gelten als ausgezeichnete Kulissen für Porträtfotos (Kapitel 3.2.3 und 2.5.2.4; Abb. 25 und 26). Auch in solchen Fällen muss bei der Aufnahme noch kein bestimmter Verwendungszweck fürs Lichtbild vorhanden sein. Manche KirchgängerInnen bereiten sich jedoch sicherlich für das Foto nach dem sonntäglichen Gottesdienst vor, indem sie vor dem Verlassen des Hauses die fürs Porträtfoto gewollte Kleidung anziehen.

Doch nicht nur bei sonntäglichen Gottesdiensten, sondern auch bei übrigen gesellschaftlichen Anlässen können sich selbstverständlich passende Gelegenheiten für Fotos ergeben: Zu einem gesellschaftlichen Anlass kommt man als Gast oder BesucherIn normalerweise gut gekleidet. Und da es dort oft Fotografen hat, kann man durchaus auf die Idee kommen, von sich auch ein Foto schießen lassen.

Schliesslich gibt es neben den bisher genannten *big moments*, den bestimmten und unbestimmten (Verwendungs-)Absichten sowie den passenden Gelegenheiten, auch das Genre der Nachahmung: Beobachten Leute, wie ein Fotograf von Kunden ein Porträt in schöner Umgebung anfertigt, verspüren sie relativ oft den Impuls, ebenfalls eines - meist ein ähnliches - von sich in Auftrag zu geben. Dies habe ich verschiedentlich beobachtet und auch die Fotografen in Bamenda haben mir von dieser Handlungsweise der KundInnen berichtet. Der Nachahmungstrieb scheint im Menschen relativ stark verankert zu sein.

Unter dem Genre der Nachahmung kann man auch die Tatsache verbuchen, wenn KundInnen eine fotografische Vorlage (das Bildnis eines Stars des *showbiz*; das schöne Porträtfoto von Bekannten) dem Fotografen unterbreiten. Der Wunsch ist, dasselbe Porträt von sich selbst zu besitzen. Das haben mir verschiedentlich Fotografen in Bamenda erzählt. Auch auf mich – da ich ja auch eine Kamera bei mir hatte und oft als Fotograf galt – sind in Bamenda Leute mit solchen Wünschen zugekommen.<sup>250</sup> Bei einer solchen Nachahmung liegt offenbar der Wunsch vor, entweder mit gewissen Stars des Showbusiness gleichzuziehen oder das gleiche schöne Foto wie Bekannte oder Freunde zu besitzen – und auf diese Weise mit ihnen mitzuhalten.

---

<sup>250</sup> Begebenheiten vom 30.3.06 und vom 7.1.07 in Bamenda.

Als letztes Genre unter den möglichen Produktionssituationen sei jenes von den negativen Kontexten für das Fotografieren erwähnt. Hierbei geht es um Situationen, in welchen eine fotografische Aufnahme unerwünscht ist. Das ist der Fall, wenn das Fotografieren im möglichen Zusammenhang mit Aggression, Gefahr, Misstrauen, Ausbeutung, Betrug, Spionage, Magie etc. betrachtet wird (siehe Kapitel 4.6. und 5.2.).

Insgesamt gibt es also nach der hiesigen Gliederung sechs typische Genres von Produktionssituationen: jenes des *big moments* oder *crucial moments*, jenes der bestimmten und relativ unbestimmten oder gar nicht vorhandenen (Verwendungs-)Absichten, jenes der passenden Gelegenheit, jenes der Nachahmung und jenes der für die Foto-Produktion negativen Situation(-sbotschaft und -massage) (siehe Abb. 34). Die ersten fünf verschiedenen Genres können in Produktionssituationen kombiniert auftreten. Wie man erkennt, kann die Produktion von Fotos unter anderem strategisch (Verwendungsabsichten), motivational (Beeindrucken) oder situativ (passende Gelegenheiten) begründet sein.

Doch neben diesen Genres von Produktionssituationen gibt es eine Reihe weiterer Aspekte, die bei einem Wunsch nach Fotografien wichtig sein können. Dies soll im Folgenden erläutert werden.

Ob Fotografien in Auftrag gegeben werden oder nicht, hängt in wesentlichem Masse von der finanziellen Situation der Kundschaft ab. Durchschnittliche EinwohnerInnen der Stadt Bamenda müssen sich durchaus überlegen, ob sie sich ein Foto leisten oder stattdessen mit dem gleichen Geld eine Mahlzeit kaufen wollen. Solche Entscheidungen kommen laut InformantInnen vor. Manchmal ist allerdings das Motiv, (ebenfalls) ein Foto zu haben, bei KundInnen der Fotografen offenbar einfach da, ohne dass sie später für ihr Foto bezahlen wollen oder können (Kapitel 2.3.2.).

Bei der Produktion von Fotos sind gewisse soziale Rahmenbedingungen zu beachten. So nutzen gerade gesetztere, verheiratete Leute bei gesellschaftlichen Anlässen gerne die Gelegenheit für ein Foto. Für ältere Personen scheint es offenbar wichtig zu sein - aufgrund des hohen sozialen Werts von (reziproker) Gemeinschaft - sich selbst als gesellige und gesellschaftlich anerkannte Person zu zeigen: Jedenfalls meinte dies Ma Jessica, eine Frau in mittleren Jahren, dass jedermann im gesetzten Erwachsenenalter Fotos von gesellschaftlichen Anlässen besitzen sollte.<sup>251</sup> Gesellschaftlich "etablierte" Leute lassen zumeist nur noch Fotos von sich im korrekten, im allgemein gesellschaftlich anerkannten und verantwortungsvollen Stil machen. Das bedeutet, die jugendkulturellen fotografischen Genres, die teils sogar im

---

<sup>251</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Jessica am 21.4.06 in Bamenda.

Gegensatz zu den allgemeinen gesellschaftlichen Konventionen und Normen stehen, lehnen gesellschaftlich gesetztere Leute ab (Kapitel 2.8.1. und 2.8.2.).

Alte Leute wiederum konnten und können sich Zeit ihres Lebens nie so sehr ans Fotografiert-Werden gewöhnen. Sie können sich *vereinzelt* auch heute noch vor magischen Wirkungen der Fotografie fürchten (vgl. Kapitel 4.6.).

Aufgrund der mir in Bamenda vorgelegten Fotosammlungen, meiner Beobachtungen in Fotostudios sowie der Aussagen verschiedener Fotografen und InformantInnen lässt sich schlussfolgern, dass das weibliche Geschlecht für Fotos insgesamt eine etwas grössere Vorliebe besitzt als das männliche (vgl. Buckley 2003:152-153). Frauen bewundern gemäss Gesprächen und Beobachtungen gerne ihre Schönheit auch auf Fotos. Nicht umsonst steht in der kamerunischen Hauptstadt Yaoundé über dem Eingang eines Fotolabors mit Fotostudio: *“Au bonheur des dames.”*<sup>252</sup> In Bamenda machen Frauen ebenfalls einen erheblichen Teil der Kundschaft der Fotografen aus.

Generell verringert sich nach der Heirat der Bedarf an Porträtfotos. Allerdings geben Frauen gegenüber ihren Ehemännern weiterhin mehr Fotos in Auftrag. Als Grund für die geringere Nachfrage haben unter anderem die InformantInnen die Gründung einer Familie und damit weniger Geld und Zeit für Fotoaufnahmen genannt. Durch die Heirat und das gesetztere Leben fallen zudem das ehemals versuchte Beeindrucken möglicher Heiratspartner, das Verfolgen früherer Lebensziele und die Lust am fotografischen Spiel mit verschiedenen Identitäten mehr oder weniger weg. Nach der Familiengründung wird es tendenziell illusorisch zum Beispiel weiterhin an eine Karriere als Musiker zu denken und sich auf Fotos auch als inskünftiger Musikstar zu präsentieren. Relativ viele junge Leute in Bamenda haben den Traum, als MusikerIn oder SchauspielerIn ein grosser Star (*star*) zu werden (Kapitel 2.8.2.2.). Ebenso entfällt nach der Schulzeit das Beeindrucken der MitschülerInnen mittels Fotos.

#### **2.4.2. Das Aushandeln einer fotografischen Aufnahme zwischen Fotograf und Kundschaft**

Die folgenden Ausführungen gehen hauptsächlich auf Beobachtungen in Fotostudios wie auch auf das Beobachten der *ambulants* in Bamenda zurück.<sup>253</sup> Zusätzliche Informationen

---

<sup>252</sup> Diese Werbeschriftzug war – zumindest während des ganzen Jahres 2006 – über dem Eingang des Fotolabors *Eva Photos* an der *Avenue John F. Kennedy* in Yaoundé zu sehen.

<sup>253</sup> Die Beobachtungen fanden in Bamenda besonders intensiv während des Oktobers 2003 in den Fotostudios *Queen's Lady*, *Lily Photo*, *Mirac Photo* und im Studio des Fotolabors *Awa & Sons* statt. Unter den jungen *ambulants* Bamendas unterstützten entsprechende Beobachtungen während der Jahre 2006 bis 2009 unter

ergaben sich durch Gespräche mit den Fotografen und allenfalls – gleich nach der Aufnahme – durch kurze Fragen an die Kundschaft.

Als Erstes sollen die Interaktionen zwischen Fotograf und Kundschaft in der *Studio*fotografie behandelt werden. Die Abläufe gleichen sich oft in den verschiedenen Studios. Beim Empfang im Studio ergeben sich im Allgemeinen die folgenden Schritte:

1. Begrüssung.
2. Feststellen des Kundenwunsches. Das heisst, ob etwa eine Fotoaufnahme gemacht oder ob ein Foto abgeholt werden soll. Also zum Beispiel: „*To snap or to collect?*”
3. Falls ein Foto gewünscht wird, erfolgt die Spezifizierung des Wunsches. Es wird die Anzahl gewünschter Fotos mitgeteilt. Insbesondere, wenn es nicht das in Bamenda marktübliche Farbfoto (*normal card*) von 10 x 15 cm (bis mindestens 2009 noch üblich) beziehungsweise von heutzutage 13 x 18 cm sein soll, musste und muss die Kundschaft den Wunsch weiter spezifizieren - so etwa, wenn sie Passfotos benötigt.<sup>254</sup>
4. Preismitteilung durch den Fotografen. Allenfalls Preisverhandlung bei grösseren Formaten, die nicht so häufig bestellt werden.
5. Bei Preisakzeptanz: Die Kundschaft leistet eine (An-)Zahlung und der Fotograf händigt eventuell eine Quittung aus.

Sind die administrativen Aspekte im Empfangs- und Bürobereich des Fotostudios (Abb. 19) erledigt, geht der Fotograf mit der Kundschaft in den Aufnahmeraum (Abb. 11). Während der Fotograf sich schon mal vorbereitet (Kamera, Einschalten der Studioblitz, erste Gedanken zum Foto-Hintergrund und vielleicht bereits das Vorbereiten der als am besten geeignet erscheinenden Fotokulisse etc.), macht sich der Kunde, die Kundin meist im Schönheitsbereich des Studios und vor dem dortigen Spiegel bereit.

Wenn danach die Kundschaft zu den Fotokulissen schreitet, kommt es zur Verhandlung der fotografischen Inszenierung. Die Kundschaft macht meist erst jetzt darauf aufmerksam, ob es nun etwa das beliebte Ganzkörperporträt (*full size picture*; Ganzfigurporträt) oder ein *half cut* (Brust-, Hüft- oder Halbfigurbild) sein soll. Im Fall des *half cut* oder auch des Kniestücks kann die Kundschaft mit einer Handgeste am eigenen Körper dem Fotografen andeuten, wo der untere Rand des Fotos sein soll.

---

anderen Budi Lenos (*Lenos Photo*), François Kuetche (*François State Photos*), Eric Fai und Abubakar Umaru. Ihnen sei hier herzlich gedankt.

<sup>254</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit InformantInnen im Juni und Juli 2013 ist in Bamenda mittlerweile das Format 13 x 18 cm zum Standard geworden. Es hat das zuvor gängige Format 10 x 15 cm abgelöst (Kapitel 2.3.1. und 2.6.).

Gewissermassen ist der Handlungsspielraum zur fotografischen Inszenierung aber oft bereits jetzt und von vornherein durch gewisse "fixe" Voraussetzungen auf der Kunden- wie Fotografenseite "eingeschränkt". Denn die fotografische Inszenierung ist teils schon längst in bestimmte Bahnen gelenkt worden: Auf der Kundenseite beginnt die "Szenengestaltung" häufig schon vor dem Gang zum Fotografen mit dem unter Umständen bereits angedachten späteren Verwendungszweck des Fotos, der gewählten Kleidung, der Frisur, manchmal sogar schon mit der Einübung der Pose zuhause etc.<sup>255</sup> Auf der Fotografenseite wiederum gibt es natürlich ebenfalls bereits fixe Grundlagen, was das Kreieren einer fotografischen Inszenierung betrifft: So zum Beispiel die im Studio vorhandenen Fotokulissen, die Requisiten und Accessoires etc. Und auch vorstellungsmässig ergeben sich natürlich gewisse Schranken, was den Handlungsspielraum bezüglich Inszenierungsmöglichkeiten "reduziert". So bestehen auf Seiten des Fotografen wie auch auf Seiten der Kundschaft kulturell übliche Vorstellungen (*images*), was ein "gutes" Foto betrifft. Diese Vorstellungen sind hauptsächlich nichts anderes als die üblichen fotografischen Genres, welche man in den Fotosammlungen der Haushalte Bamendas sehen kann und die von den Fotografen in Bamenda produziert werden. Auf sie soll in den Kapiteln 2.6, 2.7 und 2.8 noch gesondert eingegangen werden. Überdies stellt ein solches (Re-)Produzieren von fotografischen Genres, bei welchem die hergestellten Fotos auf alte, schon bestehende und von den AkteurInnen gesehene Fotos Bezug nehmen, natürlich auch ein Fall von Intramedialität dar. Intramedialität meint Bezüge zwischen Werken, die nur ein Medium involvieren (Rajewsky 2002:13; vgl. Kapitel 1.4.2.).<sup>256</sup> Nach dem Hinweis auf die "fixen" Voraussetzungen der fotografischen Aufnahme, muss nun die Gestaltung des "variablen Restes" der fotografischen Inszenierung im Aufnahmebereich des Fotostudios erörtert werden. Hierbei kann man im Grunde von drei typischen Varianten sprechen:

- |  |   |                          |
|--|---|--------------------------|
| 1) Der Fotograf bestimmt die fotografische Inszenierung.                                     | } | verbal und<br>non-verbal |
| 2) Fotograf wie auch die Kundschaft verhandeln und bestimmen die fotografische Inszenierung. |   |                          |
| 3) Der Kunde bestimmt die fotografische Inszenierung.  |   |                          |

---

<sup>255</sup> Diese Perspektive extremer einnehmend, dürfte man auch sagen, dass der Körper, das Alter, die persönliche Umgebung etc. der Kundschaft ebenfalls zu diesen "fixen" Voraussetzungen zählen können: Eine ältere und gesetztere Person wird sich beispielsweise kaum wie ein junger Mann in eine entsprechende Pose und in die entsprechenden Kleider werfen, um einen bekannten Rapper nachzuahmen (vgl. Kapitel 2.8.2.).

<sup>256</sup> Wie schon erwähnt, zeigt sich auch bei den Genres der Aspekt der von Anthony Giddens sogenannten "Strukturierung". Der Strukturierungsgedanke besagt, dass kulturelle oder gesellschaftliche Strukturen, hier also die fotografischen Genres, letztlich durch die Praxis, die Handlungen der AkteurInnen, fortbestehen, sich durch diese aber auch verändern können (vgl. Kapitel 1.4.2.).

Soweit eine vereinfachende Typologie zur Orientierung für uns, welche im Übrigen auch schon Jean-François Werner und Erika Nimis dargelegt haben (Werner/Nimis 1998:21). Am häufigsten ist in Bamenda die Aushandlung der fotografischen Inszenierung gemäss Variante 2). Je nach Situation tendiert die "Aushandlung" der Inszenierung auch eher zur Variante 1) oder Variante 3). Ganz allgemein gilt bei allen Aspekten der Szenengestaltung: Wenn die Kundschaft auf ihren Vorstellungen beharrt, gibt gemäss Beobachtungen und Gesprächen der Fotograf nach; schliesslich will er ja ein Geschäft machen. Dass der Kunde mit seinen Wünschen König ist, wurde bereits von Werner und Nimis (1998:21) erwähnt.

Die Typologie dieser drei Varianten des Verhandlungsprozesses fotografischer Inszenierungen kann zum Verständnis der Transformationen der in Bamenda produzierten Fotografie beitragen. Wie diese Typologie implizit klar macht, bringt entweder gemäss Variante 1) der Fotograf oder 3) seine Kundschaft oder 2) beide zusammen das bisher Gewohnte oder potentiell auch etwas Innovatives (Kreatives) in den fotografischen Inszenierungsprozess ein (vgl. Kapitel 7.5.). Fotograf und Kundschaft können sowohl durch die Veränderung der oben genannten "fixen" Vorbedingungen (vorher angezogene Kleidung, Studiorequisiten etc.) wie auch spontan in der Interaktion miteinander etwas Kreatives in den Produktionsprozess von Fotografien einbringen.

Im Folgenden sollen einige der vorerwähnten Verhandlungspunkte zur fotografischen Inszenierung näher illustriert werden. Nach dem Empfang im Bürobereich geht die Kundschaft wie gesagt zur Schönheitsecke im Aufnahmebereich (Abb. 35). Dort befindet sich eine Kommode oder zu allermeist bloss ein einfacher Beistelltisch oder eine schmale, an der Wand befestigte Holzleiste, wo die verschiedenen Artikel zum Schönmachen platziert sind. Oft hängt in diesem Bereich ein kleiner bis mittelgrosser Spiegel an der Wand, in welchem man seinen Kopf und den Brustbereich sehen kann. Auf der Kommode, auf dem Beistelltisch oder auf der Holzleiste stehen fast immer mehrere Kämmе zur Verfügung, die Männer nur gelegentlich verwenden. Mädchen und Frauen benützen die Kämmе für ihre eigenen Haare wie auch für ihre Haarverlängerungen oder Perücken - von Stadteinwohnerinnen gerne getragen. Auch Talkpuder, ein Schwamm sowie hautfarbenes oder bräunlich-rosafarbenes "Deckpulver" beziehungsweise Abdeckschminke können in der Schönheitsecke vorhanden sein. Ein schwarzer Augenbrauen- und ein roter Lippenstift, manchmal eine Rasierklinge, etwa um den Augenbrauenstift nachzuschärfen sowie Hautcrème/Vaseline, Toilettenpapier und eine schwarze Schuhbürste, sehr selten auch eine weisse Bürste für die Gesichtshaut, runden das ungefähre Sortiment des Schönheitsbereichs ab (Abb. 36 und Abb. 37).

Hier und da trifft man auf eine Sonnenbrille oder auf eine normale Brille ohne oder mit Gläsern als Accessoires in der Schönheitsecke. Eher selten werden auch Hemden und/oder Krawatten zum Umkleiden sowie günstiger Schmuck in Form von Halskettchen mit Kaurischnecken etc. angeboten. Den Schmuck kann die Kundschaft üblicherweise gratis gebrauchen, während die vom Fotografen regelmässig zu waschenden Kleider, Hemden, Krawatten etc. gegen Aufpreis benutzt werden können. Die Hemden sind für Männer praktisch, wenn ein Passfoto für die kamerunischen Behörden erstellt werden muss. Dann ist ein sauberes Hemd mit Kragen Pflicht (siehe Kapitel 2.6.). Frauen machen vom Angebot des "Schönheitsaltars" öfters ausgiebigeren Gebrauch, während Männer meist nur kurz dort verweilen. Mit einem Schwamm, teils sogar mit einer weichen weissen Bürste oder mit den blossen Händen - manchmal aber auch mit Toilettenpapier - wird der Hautglanz vom Gesicht gewischt. Weisses Talkpuder dient dem Zweck, den Hautglanz zu beseitigen. Die KundInnen tun all dies aufgrund ihrer offensichtlichen Fotostudioerfahrung meist schon ohne Aufforderung durch den Fotografen. Der Hautglanz muss aus dem Gesicht entfernt werden, weil (Blitzlicht-)Reflexionen auf dem Gesicht einerseits als unschön empfunden werden und Reflexionen das Konterfei auf dem Foto weniger gut erkennbar machen können (vgl. Nimis 2005:160). Als ein gutes Bild gilt - nach Gesprächen mit Fotografen wie anderen Leuten in Bamenda -, wenn das Dargestellte möglichst gut erkenn- und identifizierbar ist. Die Gesichtshaut soll – dem allgemeinen Schönheitsideal entsprechend - möglichst eben ("*smooth*") sein, wie mir Fotografen in Bamenda erzählt haben. Hierfür kann auch das bräunlich-rosafarbene Deckpuder dienen, welches hilft, "unschöne" Hautstellen, Narben und Hautverfärbungen unkenntlich zu machen. Eine Haut ohne solche "unschönen" Stellen gilt nicht nur als Schönheits-, sondern mitunter als Gesundheitsmerkmal.<sup>257</sup> Die erwähnte Vaseline dient unter anderem dazu, eventuell spröde und trockene Lippen für das Foto ansehnlicher zu machen.

Es versteht sich von selbst, dass am "Schönheitsaltar" der Fotostudios ein anderes Hygieneverständnis als etwa in Zentraleuropa bei der Benutzung dieser Gegenstände vorherrscht. Durchschnittliche EuropäerInnen würden die teilweise recht alten, teils etwas schmutzigen und von zig KundInnen benutzten Accessoires wie Lippenstifte, Kämme oder

---

<sup>257</sup> Dass das Aussehen der Haut als wichtiger Indikator für die Gesundheit wahrgenommen wird, kommt vielleicht daher, dass nach meinen Eindrücken in den Kulturen des Kameruner Graslands traditionell auf das Visuelle viel Acht gelegt wird und dass die Haut mit den Augen jederzeit betrachtet werden kann und damit eine einfache Handhabe zur Ermittlung des Gesundheitszustands darstellt. Warnier macht denn auch darauf aufmerksam, dass, wenn auf Pidgin-Englisch nach dem Befinden gefragt wird, man bezeichnenderweise auch sagt: „*How fo skin?*“ Nach Warnier (1993:186) steht das Wort "Haut" in den lokalen Sprachen für den Begriff "Gesundheit" und die Redewendung "trockene Haut" für Krankheit. Gemäss meiner Erfahrung steht der Pidgin-Ausdruck *skin* (früher auch: *sikin*) jedoch auch einfach für das deutsche Wort "Körper".



den Schwamm kaum benutzen (Abb. 37). Am "Schönheitstisch" wird gelegentlich auch mitgebrachter und oft goldfarbener Schmuck benutzt oder für ein Passfoto – da dies von kamerunischen Behörden verlangt wird - auch entfernt. Manchmal erstellen Kundinnen am "Schönheitsaltar" in relativ kurzer Zeit auch komplett neue Frisuren. Insbesondere für Passfotos trifft dies häufiger zu, da hierbei die Ohren sichtbar sein müssen. Hierzu stecken sich die KundInnen aus eigener Initiative – weil sie die Prozedur schon kennen - oder auf Anweisung des Fotografen oft zerknülltes Toilettenpapier hinter die Ohren, damit diese abstehen und sichtbar sind.

Kommen Mädchen und Frauen (Freundinnen, Mutter und Tochter etc.) miteinander zum Fotografen, so können sie sich gegenseitig beim Schönmachen helfen. Hier und da trifft dies auch bei Ehepaaren beziehungsweise Pärchen zu. Es kann aber auch vorkommen, dass gleich eine ganze Gruppe, eine Familie, Verwandte oder eine Schar junger Leute zusammen ins Studio kommt. So traten – um ein schönes Einzelbeispiel aufzugreifen - am 1. November 2003 gleich drei Freundinnen, alle etwa 15jährig, mit Ausgangskleidern "westlichen" Stils und mit Plateauschuhen in Plastiksäcken ins Fotostudio *Mirac Photo*. Die Ausgangskleider wie Plateauschuhe tauschten sie untereinander für das Posieren aus. Dabei wurde auch ein goldenes Halskettchen fleissig ausgetauscht, das dann ein Mädchen – zweimal um die Fessel gebunden – zum Kettchen am Bein umfunktionierte. Ebenso haben die Mädchen einander Ohrenklipps und Armkettchen ausgeliehen. Auf diese Weise konnte jedes der Mädchen in möglichst prächtiger Erscheinung posieren. Die Stoffkulissen (Vorhänge) benutzten die Mädchen beim Wechseln der Kleider auch gleich als "Umziehkabine". Es wurde spontan zusammen und einzeln für die Fotos posiert. Beim gemeinsamen Posieren hatte allerdings die Grösste und "Anführerin" der Gruppe überwiegend das Sagen. Fortdauernd gaben sich die Freundinnen Ratschläge bezüglich des am besten zum Kleid passenden Hintergrundes und der besten Posen. Die Stimmung war überaus fröhlich; häufig wurde gelacht. Und dazwischen wieder volle Konzentration: Vor dem ausnahmsweise grossen Spiegel im *Mirac Photo* konnten sich die hübsch herausgeputzten Mädchen manchmal nicht genug satt sehen und kontrollieren, ob die meist eng anliegenden, "sexy" Kleider und die Haare wirklich perfekt sitzen und diese oder jene Pose wirklich gut ist.

Die Trennung des Aufnahmebereichs vom Empfangssektor im Studio ist übrigens – obwohl so gedacht - nicht immer eine, die absolut strikt mit der Trennung von Öffentlichem und Privatem einhergeht: So hielt sich zur gleichen Zeit wie die drei Mädchen auch ein Mann mit seiner Freundin im Aufnahmebereich auf. Er hatte einen ganzen Koffer mit Hemden, Anzug, Krawatte und Schuhen von zu Hause ins Studio mitgenommen. Ohne Scham zog er sich für

den Kleiderwechsel bis auf die Unterhose vor den jugendlichen Kundinnen, dem Fotografen und mir aus. Dass die Privatheit im Aufnahmerraum nicht immer so sehr aufrechterhalten wird, wurde beispielsweise auch dadurch klar, dass ich als Beobachter nie aus dem Aufnahmebereich eines Studios hinausgewiesen worden bin, obwohl sich die Leute wegen meiner Anwesenheit von der Körper- und Augensprache her hier und da schon leicht geniert fühlten.

Allgemein werden nach dem Schönmachen Art und Weise der Fotokulissen, Requisiten und Posen der Szene – fast immer in dieser Reihenfolge! – zwischen Fotograf und Kundschaft verhandelt. Während sich der Kunde oder die Kundin vor dem Spiegel vorbereitet, macht sich der Fotograf wie erwähnt teilweise schon erste Gedanken zur Fotokulisse und/oder stellt zum Beispiel schon einmal die Lampen und Blitze ein oder bringt ein Requisit in eine provisorische Position (zum Beispiel ein einfacher Stuhl für ein Passfoto) etc. Zusammen stehen schliesslich Kunde und Fotograf vor den Fotokulissen - darunter auch Vorhängen -, probieren, überlegen und diskutieren ganz kurz. Bei der Fotokulisse ist es dem Fotografen gewöhnlich ein Anliegen, dass das Kleid der Kundschaft und der Foto-Hintergrund farblich möglichst einen Kontrast zueinander bilden. Die “bessere“ und teure Kleidung – und selbstverständlich auch die ganze porträtierte Person - soll sich grundsätzlich abheben und später auf dem Foto möglichst gut sichtbar sein. Der Kontrast zwischen Kleidung und Fotokulisse beziehungsweise Vorhangfarbe fällt manchmal auch sehr stark aus. Dies geht meines Erachtens mit der ästhetischen Regel einher, dass ein Bild das Dargestellte möglichst gut zeigen sollte. Offensichtlich lässt sich mit dem Foto nur beeindrucken, wenn sich die schöne Kleidung abhebt und beachtet wird (vgl. Kapitel 4.3.). Wenn der Fotograf weiss, dass die Kundschaft bereits Fotos mit einem bestimmten Hintergrund (Vorhang, gemalte Fotokulisse) besitzt, wird er einen anderen Hintergrund vorschlagen.

Eine fotografische Inszenierung kann auch durch eine vorherige fotografische Aufnahme beeinflusst werden, bleiben doch Hintergrund und Requisiten bis zur nächsten Fotoaufnahme unverändert.

Gelegentlich wenden Fotografen und KundInnen beim Szenenaushandlungsprozess die nonverbale Taktik des *fait accompli* an. Das heisst, Dinge (Hintergründe, Requisiten) werden so hergerichtet, wie man sie gut findet - ohne darüber Worte zu verlieren.

Manchmal wird der Vorschlag des Fotografen vom Kunden sofort – auch stillschweigend - angenommen, manchmal macht er einen Gegenvorschlag. Schliesslich einigt man sich – vielleicht auch aufgrund einer dritten Idee.

Nach der oft sehr kurzen "Verhandlung" über die Fotokulissen folgt ein vergleichbares Prozedere bezüglich der Requisiten, sofern Kunde oder Fotograf je nach Art des Fotos ein solches Zubehör für nötig befinden. Als Requisit wird oft eine Sitzgelegenheit verwendet.

Schliesslich kommt es zu einem ersten Posieren, bei welchem der Fotograf den Kunden meist erst einmal machen lässt, um dann die Pose gegebenenfalls zu korrigieren oder eine bessere vorzuschlagen. Beim Posieren erfolgt der eigentliche "Aussehenscheck" durch den Fotografen: Blickrichtung, Haar, Kleid, Hautglanz (Gefahr von Reflexionen) und Schmuck werden unter anderem kontrolliert. Ist alles in Ordnung schweigt der Fotograf. Fällt dem Fotografen aus grösserer Entfernung nochmals etwas auf, kann er durchaus erneut nach vorne gehen und zum Beispiel den Faltenwurf des Kleides oder des Hintergrundvorhanges nochmals zurechtmachen beziehungsweise die Pose korrigieren. Allenfalls wird der Fotograf die Pose vormachen oder auch eigenhändig die Kopf-, Arm- oder Beinhaltung der Kundschaft in die richtige Position bringen. Gerade die älteren Fotografen mit abgeschlossener Lehre achten darauf, dass die Pose auch den Schnitt des Kleides berücksichtigt. Die Standpositionen beim Posieren, präziser die Distanz der Kundschaft zum Hintergrund<sup>258</sup>, bestimmt jedoch – wie alle technischen Aspekte – eigentlich immer der Fotograf, sollte die Kundschaft sie nicht bereits korrekt eingenommen haben.

Bei den Posen gibt es unzählige sogenannte "styles", die in Bamenda – vergleicht man die Literatur (siehe Kapitel 1.2.) – durchaus das allgemeine Posen-Repertoire in sub-saharischen Fotokulturen widerspiegeln. Die alten Posen, die in Bamenda seit dem goldenen Zeitalter der Schwarzweiss-Fotografie gängig sind, werden heute noch von Jung und Alt gemacht. Gerade junge Leute verachten aber manchmal diese alten Posen und wollen neue ausprobieren – zumal, wenn sie ein jugendkulturelles Foto besitzen wollen (vgl. Kapitel 2.8.2.).

Im Fotostudio *Mirac Photo* sind während meiner Aufenthalte zwischen 2003 und 2009 immer mal wieder bestimmte Posen mit entsprechenden Referenzfotos propagiert worden. So wies 2003 der junge, im *Mirac Photo* beschäftigte Fotograf Elias im Aufnahmerraum gelegentlich auf ein Werbe-Poster der Fotofirma *Konica* hin. Auf diese Weise hat er manche Kundin motiviert, eine ähnliche Pose wie das darauf zu sehende Model einzunehmen (Abb. 38).<sup>259</sup>

2006 konnte ich ein ähnliches Vorgehen von Seiten eines Fotografen beobachten. Franklin, 2005 neuer Fotograf im *Mirac Photo* und junger Verwandter des Fotostudioinhabers, hatte im Aufnahmerraum ein ausgeschnittenes Bild aus einem für den deutschsprachigen Raum

---

<sup>258</sup> Die Kundschaft muss nach der Erfahrung des Fotografen am richtigen Ort im Studio stehen, also in der Mitte des Foto-Hintergrundes und mittig vor den Synchron-Blitzen sowie auch im richtigen Abstand vor dem Hintergrund, so dass die von den EinwohnerInnen Bamendas als unschön empfundenen Schatten der Synchronblitze auf der Fotokulisse möglichst nicht zu sehen sind.

<sup>259</sup> Gespräch mit Elias im Oktober 2003 in Bamenda.

produzierten Katalog des Fotoanbieters *Lastolite* an einer Wand angebracht. Es zeigte zwei weibliche, hellhäutige und europäische Models im Sitzen posieren. Franklin erklärte mir so vorzugehen, damit Kundinnen eine weitere Idee für eine gute Pose erhielten und diese auf ihrem Foto allenfalls nachmachen könnten.<sup>260</sup> 2009 hatte Franklin zwei abfotografierte und vergrößerte Seiten aus einem ausländischen und englischsprachigen Katalog eines Kleidergeschäfts im Aufnahmeraum hängen (Abb. 39). Auch diese beiden Fotos sollten den Kundinnen als Vorlagen für Posen dienen. Die Fotos porträtierten erneut weibliche und europäisch aussehende, hellhäutige Models. Der Katalog, aus dem diese beiden Seiten stammten, war aufgrund seiner Qualität und der in Englisch gehaltenen Texte wohl in Nordamerika oder in England produziert worden. Dazu hatte Franklin noch einige seiner selbst produzierten Fotos als weitere Referenzarbeiten und Vorschläge gleich neben diesen ausländischen Katalogseiten positioniert. Er platzierte diese Posenvorschläge übrigens im Aufnahmeraum gleich gegenüber dem Eingang und nahe der Schönheitsecke als für die Kundinnen unübersehbaren Blickfang.<sup>261</sup>

Auch die Kundschaft konnte und kann sich früher wie heute Posen selbständig aneignen. Sie kann sie aus Magazinen, Zeitungen oder von Fotos aus dem Bekanntenkreis, von Reklametafeln, aus Kinofilmen (Zeitlyn 2010b:475; Brielmaier 2013:264-265) wie auch von Fotos im Internet oder Musik-Video-Clips etc. entnehmen. Pa Earnest erzählte mir, dass er schon vor rund dreissig Jahren Posen in den Magazinen *Africa Now* und *Drum* gesehen und diese dann auf eigenen Porträtfotos nachgemacht habe. Die Zeitschriften selbst besass Pa Earnest nicht mehr, aber auf Abb. 40 sehen wir hierzu ein Beispielfoto. Pa Earnest nimmt darauf die "Denker"-Pose mit dem gestreckten Zeigefinger nahe am Kinn beziehungsweise an der vorderen Wange ein - eine Pose, die man in ähnlicher oder gleicher Weise auch im euro-amerikanischen Raum kennt. Diese Pose kommt auch generell in West- und Zentralafrika vor (siehe Kapitel 2.5.5.). Pa Earnest hat diese Pose im Verlauf der Zeit - wie anhand der Fotos in seinem Fotoalbum ersichtlich war - öfters verwendet.<sup>262</sup>

In den Kapiteln 2.8.2.2 und 7.5 wird auf das Nachahmen und Aneignen von Fotoinhalten nochmals kurz eingegangen. Fälle der Aneignung kann man häufig im Kontext der globalisierten Distribution und Vermehrung (*proliferation*) der Bilder sowie als Beispiele der sogenannten Intramedialität sehen, also als Bezüge von einem Foto zu einem anderen Foto.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Gespräch mit Tom am 8.9.06 in Bamenda.

<sup>261</sup> Beobachtung und Gespräch mit Franklin am 6.9.09 in Bamenda.

<sup>262</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Earnest am 13.8.06 in Bamenda.

<sup>263</sup> Als Intramedialität muss man die soeben erwähnten, von Pa Earnest verbürgten Foto-Foto-Bezüge (Foto aus einer Zeitschrift → Foto auf Fotopapier) bezeichnen, wenn man von einer weiten Definition der Fotografie ausgeht, wie sie im Kapitel 1.1 dargelegt worden ist. Definiert man jedoch die Fotografie in einem engen Sinn,

Austausch- und Globalisierungsprozesse betreffend Intra-/Intermedialitäten, Posen, Requisiten und Fotokulissen etc. haben sich im sub-saharischen Raum bezüglich Fotografie seit dem 19. Jahrhundert wohl fortwährend bis heute abgespielt (vgl. Schneider 2011; vgl. Geary 2004).

Wie schon erwähnt kann eine Szene im Aufnahmerraum praktisch allein vom Fotografen gestaltet werden. Hier und da möchten sich manche KundInnen vom Fotografen als dem Experten ganz und gar anleiten lassen und fragen bei ihm nach, ob diese oder jene Pose gut aussehen werde. Nach meinen Eindrücken kommt ein starkes Anleitenlassen durch den Fotografen bei Frauen und Mädchen wie auch bei älteren Menschen eher gelegentlich vor. Frauen und Mädchen sind manchmal unsicher, wie sie auf einem Foto am attraktivsten erscheinen können, und manche ältere Menschen sind sich wie erwähnt Fotoaufnahmen eher weniger gewohnt. Andererseits hat beispielsweise Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo* einen jugendlichen Stammkunden, welcher die Posen im Hip-Hop-Stil immer alleine bestimmt und auch die Requisiten und die Fotokulissen selber auswählen will.<sup>264</sup>

Nach dem Fotografieren im Studio machen sich insbesondere die Kundinnen oft wieder für die Strasse zurecht, das heisst die Kleidung, das abgelegte Kopftuch und/oder die Frisur werden wieder so hergerichtet wie beim Eintreffen im Studio. Die Gratisschminke im Fotostudio scheint für die Frauen manchmal ein willkommener "Nebeneffekt" zu sein. So hat sich einmal die Begleiterin einer Kundin ebenfalls am Schönheitsaltar bedient und schön gemacht, ohne jedoch ein Foto schiessen zu lassen.<sup>265</sup>

Die Kundschaft kann die Lichtbilder in der Regel ein oder zwei Tage später in den Fotostudios abholen. Die Fotos werden nach vollständiger Bezahlung in einem Umschlag übergeben. Dies gehört zum guten Service – bei den Studiofotografen wie bei den *ambulants*. Wird dieser Service nicht geboten, so kann es – wie ich verschiedentlich mitbekommen habe – passieren, dass KundInnen reklamieren. Die Briefumschläge dienen einerseits zum Schutz und zur Aufbewahrung der Fotos. Andererseits können sie die Funktion haben, die Privatsphäre zu wahren. So gibt es etwa Fotos, die auf eine Liebesbeziehung schliessen lassen (könnten). Oder Fotos können, weil sie zu sexy sind, den offiziellen gesellschaftlichen Normen zuwiderlaufen. So kann nur schon ein Foto mit einem jungen Mann und mit einer jungen Frau in Bamenda schnell als Liebesbeziehung ausgelegt werden (auch wenn sie in Tat

---

wie dies ebenfalls im Kapitel 1.1 erläutert worden ist, so kann man Pa Earnests Beispiele auch der Intermedialität zuordnen. Dies, weil bei einer engen Definition von Fotografie die nicht auf Fotopapier gedruckten Lichtbilder nicht mehr zur eigentlichen Fotografie zählen (vgl. Kapitel 1.1.). Es besteht dann ein intermedialer Bezug zwischen einem Printmedium (Poster, Kleiderkatalog, Zeitung) und der Fotografie.

<sup>264</sup> Gespräch mit *Queen's Lady Photo* sowie mit dem betreffenden Kunden am 5.11.03 in Bamenda.

<sup>265</sup> Beobachtung vom 27.10.03 in Bamenda.

und Wahrheit nur freundschaftlich verbunden sind). Der ältere Fotograf Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*), Bamenda, gab bei solchen Fotos immer dem Mädchen das Foto, damit der Junge nicht damit prahlen und von einer Liebesbeziehung sprechen kann. Denn solche Fotos werden der blossen Freundschaft wegen oder schon nach einer Kurzbekanntschaft spontan in Auftrag gegeben.<sup>266</sup> Darüber hinaus können solche Fotos einigen Zündstoff in den Familien bergen. Gerade ältere Generationen, also die Eltern, die ebenfalls am Brautpreis beteiligten Onkel und andere Familienmitglieder können erbost sein, wenn sie solcher Fotos ihrer Töchter oder ihrer Nichten gewahr werden. In ihren Augen können solche Fotos, die einen ausschweifenden Umgang ihrer Töchter mit Männern andeuten können, ein schlechtes Licht auf die Zustände in ihrer Familie werfen und den guten Ruf schädigen. Aus ihrer Sicht kann so die gute Verheiratung ihrer Tochter und eine damit verbundene hohe Brautpreisforderung erschwert werden (vgl. Kapitel 2.8.2.4.).

Nachdem die Interaktionen zwischen Fotograf und Kundschaft im Fotostudio behandelt worden sind, soll nun die Verhandlungen zwischen Fotograf und Kundschaft in der ambulanten Fotografie in den Fokus rücken. Wie in der Einführung zum Kapitel 2.3 angesprochen, bedeutet der Begriff des "ambulanten Fotogeschäfts" das Betreiben des Fotogewerbes ausserhalb der Fotostudios. Es ist insbesondere das Geschäft der *ambulants*. Das Geschäft der "ambulanten Fotografie" umfasst aber auch, dass Studiofotografen gelegentlich ausserhalb ihrer Studios Fotoaufträge erledigen (fotografisches Dokumentieren von Anlässen etc.; Kapitel 2.3.). Bei der ambulanten Fotografie verlaufen Verhandlungen zwischen Fotograf und Kundschaft ähnlich wie bei den gerade erörterten Verhandlungen im Fotostudio. Es gibt aber auch Abweichungen.

Befinden sich die Fotografen, *ambulants* wie Studiofotografen, mit der Kamera auf der Strasse oder an gesellschaftlichen Anlässen, so können sie von potentiellen KundInnen, beispielsweise den Gästen an einem Anlass, für ein privates Foto herbeigerufen werden. Auch hierbei wird – ähnlich wie im Fotostudio - kurz über den Preis für das Foto gesprochen und von den Fotografen eine Anzahlung verlangt. Manchmal wird die Anzahlung erlassen, wenn sich Fotograf und Kundschaft bereits gut kennen, da ein Vertrauen besteht. Befindet sich die Kundschaft in der Nähe ihres Wohnorts, dann kann sie sich vor der Fotoaufnahme noch umziehen und schön machen, während der Fotograf draussen wartet. In solchen Fällen kann das Foto im oder vor dem Haus gemacht werden.<sup>267</sup>

Auf Begehren können auch Studiofotografen im Quartier Hausbesuche machen - sei es für private oder geschäftliche Zwecke. So kann - wie beobachtet - auch ein Schreiner ins

---

<sup>266</sup> So zum Beispiel gemäss Gespräch vom 27.10.03 mit Nformi James Mombeh alias *Jimmy Photo*.

<sup>267</sup> Zum Beispiel Beobachtung vom 14.1.07 in Bamenda.

Fotostudio kommen und um ein Foto von seinem neuen Möbelstück an seinem Arbeitsplatz bitten.<sup>268</sup>

Öfter passiert es, dass die Kundschaft mit dem Auftrag ins Studio kommt oder einen *ambulant* engagiert, bei ihr zu Hause einen Familienanlass (Geburtstagsfest etc.) fotografisch zu dokumentieren.

Was den Szenenaushandlungsprozess betrifft, ergibt sich – wie in der Studiofotografie - bei der ambulanten Fotografie das Grundmuster, dass 1) der Fotograf die Szene bestimmt, 2) Kundschaft und Fotograf die Szene verhandeln oder 3) die Kundschaft klare Inszenierungswünsche hat und dominiert. Auch bei der ambulanten Fotografie kommt meist die Variante 2) zum Zug.

Häufig bestimmen bei einer Freiluftaufnahme die Fotografen den Aufnahmeplatz und die Aufnahmerichtung. Dabei wird ein guter Fotograf darauf achten, keine Gegenlichtaufnahmen zu machen. Auch wird er es vermeiden, dass die Sonne als unschön erachtete Schatten auf das Gesicht oder den Hals der porträtierten Person wirft. Ansonsten versuchen Fotografen wie erwähnt allfällige Schatten mit dem Blitzlicht ihrer Kamera auszugleichen (siehe oben Kapitel 2.2.1. und 2.3.2.).

Manchmal haben Frauen noch einen kleinen Spiegel respektive – angesichts des alltäglichen Geldmangels - eine Spiegelscherbe dabei, um vor der Aufnahme Gesicht und Haar zu überprüfen. Hier und da können sich Frauen - wie beobachtet - behelfsmässig auch vor der reflektierenden Fensterscheibe eines Autos schön machen.

Wie erwähnt sind in Bamenda die Vegetation und Gartenanlagen als sogenannter *natural background* bei Porträts beliebt. Im Freien weist der Fotograf deshalb oft als Aufnahmeplatz den KundInnen in Sichtweite gelegene Büsche, Blumen und Palmen zu beziehungsweise die Kundschaft sucht solche Plätze mit "grünen" Foto-Hintergründen gleich selber auf.

## **2.5. Die Mittel der fotografischen Inszenierung**

### **2.5.1. Einführende Bemerkungen zu Fotokulissen**

Die Verwendung von Fotokulissen hat in der europäischen wie in der sub-saharischen Porträtfotografie eine lange Geschichte. In der europäischen Atelierfotografie kamen seit den 1860er Jahren bis in die 1920er/1930er Jahre verstärkt grossflächige Leinwandmalereien als Fotokulissen zum Einsatz (Wendl/Prussat 1998:29). Diese Leinwandkulissen zeigten in bürgerlich-viktorianischer Manier Parklandschaften, Säulenpavillons und Balustraden. In der

---

<sup>268</sup> Beobachtung vom 15.1.08 in Bamenda.

Kolonialzeit haben auch in West- und Zentralafrika solche bürgerlich-viktorianischen Fotokulissen Gebrauch gefunden (Wendl/Prussat 1998:31; vgl. Schneider 2011:144-147). So gibt es etwa Fotos, die die frühen afrikanischen Fotografen selbst in ihren eigenen Studios vor solchen Hintergründen zeigen – zum Beispiel Erick P. Lutterodt in seinem Fotoatelier in Accra, Ghana (vgl. Wendl/Prussat 1998:30). Auch in einem der vielleicht ältesten Fotostudios in Kamerun, *Photo George* in Douala, kann man einen "bürgerlich-viktorianischen" Leinwandhintergrund mit einem Säulenpavillon sehen (Abb. 9). George Goethe liess ihn womöglich im Jahr 1931 aus Deutschland importieren, als er sein Fotoatelier in Douala gründete (vgl. Kapitel 2.1.2.). Ebenso scheinen auch anderswo in Kamerun während der Kolonialzeit solche im euro-amerikanischen Raum seit viktorianischen Zeiten üblich gewesene Fotokulissen benutzt worden zu sein: So sah ich in Yaoundé ein altes Porträtfoto eines unbekannten Fotografen, bei welchem in viktorianischer Manier eine entrollbare Fotokulisse mit einem Salon als Hintergrund diente. Das Lichtbild zeigte Charles Atangana (ca. 1880 bis 1943), ein früheres Oberhaupt der Ewondo - eine Ethnie, die rund um die kamerunische Hauptstadt Yaoundé beheimatet ist. Hinter Charles Atangana war auf dieser Fotokulisse ein geöffnetes Fenster zu sehen. Die Illustration auf Abb. 41 ist durch dieses Lichtbild sowie durch ähnliche Bilder inspiriert und präsentiert im Hintergrund ebenfalls einen Salon mit geöffnetem Fenster.

Solche in Europa hergestellte, viktorianisch-europäische Leinwandhintergründe dürften meines Wissens kaum je ins Gebiet der heutigen Region Nordwest und in die Stadt Bamenda gelangt sein. In Bamenda und im unweit von Bamenda gelegenen Städtchen Mbouda wurden jedoch ganz offenbar von afrikanischen Malern hergestellte Fotokulissen verwendet, die Säulen zeigen (vgl. Zeitlyn 2010b:467,469) und damit womöglich auf einen gewissen Nachhall und eine Weiterentwicklung von viktorianischen Fotokulissen-Elementen aus dem europäischen/euro-amerikanischen Raum hindeuten. Abb. 42 zeigt ein Foto, das als gemalte Fotokulisse etwas viktorianisch anmutende Säulen beinhaltet. Es war das einzige Mal, das ich in Bamenda diese gemalte Kulisse auf einem Foto entdecken konnte. Das Foto datiert ins Jahr 1979 und stammt vom Fotografen Abraham Takoutouo (*Abraham Photo*), der aus Mbouda nach Bamenda kam (Kapitel 2.1.2.). Ob der mittlerweile leider verstorbene Abraham Takoutouo diese Art von Kulisse von Mbouda nach Bamenda mitbrachte oder ob sie in Kamerun generell verbreitet war, wäre weiter zu überprüfen.

Gemäss älteren Informanten begannen in Bamenda frühestens ab den 1950er Jahren die Fotografen einfarbige oder allenfalls auch gemusterte Stoffhintergründe sowie gegenständlich gemalte Hintergründe in der Porträtfotografie zu verwenden. Wie erwähnt sollen es gemäss



älteren Informanten im Gebiet der heutigen Region Nordwest besonders die nach Kamerun gekommenen Ibo-Fotografen gewesen sein, welche die Idee für solche Fotokulissen mitbrachten (siehe Kapitel 2.1.2.). Als in Bamenda in den 1960er und 1970er Jahren die Fotografie so richtig aufblühte, wurden als gegenständlich-darstellende Fotokulissen nur solche benutzt, die von afrikanischen Malern für afrikanische Fotografen und deren afrikanische Kundschaft produziert waren. Dies jedenfalls nach den von mir in Bamenda gesichteten Fotos. Ganz allgemein stellten die gegenständlich-darstellenden Fotokulissen in sub-saharischen Fotokulturen vermehrt afrikanische Themen und Motive dar. Dies geschah – wahrscheinlich kein Zufall - mit der beginnenden Unabhängigkeit Afrikas, die von einem Klima des Aufbruchs und der Emanzipation von den europäischen Kolonialherren geprägt war (Wendl/Prussat 1998:32). Auf die afrikanischen Themen und Motive, die für gewisse Genres von Fotokulissen charakteristisch sind, soll im nächsten Kapitel 2.5.2 genauer eingegangen werden.

Wie auf Abb. 9 und Abb. 43 sehr schön zu erkennen ist, waren früher die Fotokulissen im Allgemeinen in schwarzweiss gehalten, weil während der Ära der Schwarzweiss-Fotografie ein Fotohintergrund in Farbe unnötig war. Ein Aspekt, den auch die älteren Fotografen in Bamenda mir gegenüber erwähnten. Auf Abb. 43 ist jedoch im oberen Bereich der Studiowand ersichtlich, dass der schwarzweisse Fotohintergrund eine farbige Fotokulisse überdeckt. Dies geht auf ein Experiment des Fotografen Christian Okonkwo (*Young Saloon Photo*), Bamenda, zurück, der 1972 - also in der Ära der Schwarzweissfotografie - mit einer farbenprächtigen Kulisse Kundschaft gewinnen wollte. Doch sollen die Farben dieses Fotohintergrunds auf den Schwarzweissfotos keine zufriedenstellenden Grautöne geliefert haben, weshalb er diese Fotokulisse wieder übermalen liess.<sup>269</sup> Mit dem Aufkommen der Farbfotografie in Bamenda in den 1980er Jahren kamen die schwarzweissen Fotokulissen allerdings völlig aus der Mode und wurden durch farbenfröhliche Kulissen ersetzt.

Heute wie früher gibt es in Bamenda verschiedene materielle Arten und inhaltliche Genres von Fotokulissen. Da gibt es einerseits auf dem lokalen Markt gekaufte und belassene Stoffhintergründe, die entweder einfarbig sind oder irgendein Muster wie etwa Längs- oder Querstreifen (Abb. 32) oder ein Blumenmotiv aufweisen (Abb. 44). Seit einigen Jahren findet man in Bamenda grossflächige importierte Fototapeten (Abb. 45) und wie erwähnt spätestens seit den 1960er Jahren grosse gemalte Fotokulissen. Diese grossen Fotokulissen sind entweder auf hölzernen Spanplatten, auf Papier, auf Stoff oder – seltener - direkt auf der

---

<sup>269</sup> Gemäss Gespräch mit Christian Okonkwo (*Young Saloon Photo*) am 15.2.06 in Bamenda.

Studiowand aufgemalt (Abb. 46).<sup>270</sup> Während in Bamenda Fotokulissen, die auf Spanplatten gemalt sind, eigentlich immer gegenständliche Darstellungen beinhalten, können Stoffhintergründe manchmal auch gegenständlich, abstrakt oder sehr stilisiert bemalt beziehungsweise seltenerweise auch besprayt sein, was im folgenden Kapitel 2.5.2. und in seinen Unterkapiteln noch erörtert wird. Unter den gegenständlich-darstellenden Hintergründen sind in Bamenda die erwähnten grossen Fototapeten zu nennen, die eine ganze Wand abdecken. Gegenständlich-darstellend sind aber auch fotografische Poster oder gar "Mehrfachposter-Hintergründe". Mehrfachposter-Hintergründe bestehen aus vier bis sechs Foto-Poster, die zusammen eine ganze Wand ausfüllen können. Mehrfachposter-Hintergründe befinden sich entweder auf Spanplatten oder sie sind direkt auf der Mauer des Aufnahmeraums im Fotostudio mit Reissnägeln oder dergleichen angebracht (Abb. 11). Nach Möglichkeit sind die Fotokulissen so hoch und breit, dass sie den Hintergrund bei einem fotografischen Ganzkörperporträt (Ganzfigurporträt) völlig ausfüllen können.

Ganz allgemein kann man - dies soll hier noch gesagt sein - die Foto-Poster, die man an den Wänden in den Fotostudios sehen kann, manchmal auch einzeln an den Wänden in privaten Haushalten Bamendas entdecken. Dies gilt allerdings nicht für die teuren und eine ganze Wand abdeckenden Fototapeten. Diese kann man nur in den Fotostudios finden.

### **2.5.2. Fotokulissen und ihre Genres**

Viele gegenständlich-darstellende Fotokulissen in den Fotostudios verschiedener sub-saharischer Gegenden sind bereits in der wissenschaftlichen Literatur angesprochen oder zumindest abgebildet worden. Die in Bamenda vorzufindenden Fotokulissen-Genres werden gemäss der Literatur zumeist auch andernorts im sub-saharischen Raum verwendet.

In der Stadt Bamenda sind in den Jahren 2003 bis 2009 und manchmal – wie im Folgenden noch erläutert - schon Jahrzehnte früher unter den Fotokulissen folgende Genres typisch gewesen: eine Fotokulisse mit einer Stadt (Abb. 46, Abb. 47; vgl. Werner/Nimis 1998:21; Wendl/Prussat 1998:32), Landschaftskulissen mit einer ländlichen Behausung beziehungsweise mit einem ganzen traditionellen Dorf – oft auch am Fluss (Abb. 48, Abb. 49; vgl. Wendl/Prussat 1998:34) -, eine Fotokulisse nur mit Landschaft ohne Dorf, aber meist mit einem Gewässer (Abb. 50), mit einer Küste oder mit einem Strand (Abb. 11 und Abb. 51), eine Fotokulisse mit einem Wasserfall beziehungsweise Wasserfällen (Abb. 52, vgl. Abb. 11), eine Fotokulisse mit einem Wald (relativ selten), eine Fotokulisse mit Garten oder Park (Abb. 45, Abb. 53), eine Fotokulisse mit einem schönen grossen und gut gebauten Haus

---

<sup>270</sup> Gemäss Beobachtungen in den Fotostudios Bamendas und gemäss in Kamerun gesehener Fotos.

beziehungsweise mit einer schönen Villa (Wendl/Prussat 1998:32; Abb. 54 und 55) und schliesslich die erwähnten Vorhänge aus Stoff in verschiedenen Farben und Mustern (Wendl/Behrend 1998; Abb. 11 und 44). Bei dieser gerade genannten Genre-Einteilung soll es übrigens keine Rolle spielen, ob die Kulissen gemalt, als Foto-Tapete oder gar real vorhanden waren oder sind. Nur das von der Fotokulisse gezeigte Thema und Motiv zählt.

Bezüglich Fotokulissen sind in West- und Zentralafrika durchaus regionale Eigenheiten festzustellen. Ein Fotohintergrund, den man in den Fotogeschäften Bamendas bislang nicht antreffen kann, ist die Fotokulisse mit einem grossen Wohnzimmerschrank (*room divider*). In den Fotostudios Ghanas ist diese Kulisse jedoch verbreitet. Der luxuriöse Wohnzimmerschrank wird in ghanaischen Fotostudios mit allen "Segnungen" der Zivilisation, mit Hi-Fi-Anlagen und Fernseher etc. ausgestattet gezeigt. Mit dieser Fotokulisse ergibt sich dann auf dem Porträtfoto ein Bild, als wäre man der Besitzer einer luxuriös ausgestatteten Stube (vgl. Wendl 1998a:33). Zwei weitere Fotokulissen-Genres, welche man in Ghana vorfindet, sind die luxuriöse Einbauküche oder die schön ausgestattete Stube mit teuren Möbeln etc. (vgl. Wendl/Prussat 1998:34). In Bamenda trifft man diese beiden Fotokulissen-Genres kaum an. Wenn man Glück hat, findet man in den Fotostudios Bamendas höchstens kleinere Poster mit einem schön ausgestatteten Schlaf- oder Wohnzimmer (Abb. 56).

Weitere regionale Eigenheiten von Fotokulissen können sich durch den Islam ergeben. Im islamisch geprägten Raum des sub-saharischen Afrikas gibt es Fotohintergründe, die eine schöne grosse Moschee oder die Kaaba zeigen. Bei letzterer kann man sich vor der Kaaba porträtieren lassen, als hätte man den *haj*, die Pilgereise nach Mekka, gemacht. Während man solche Fotokulissen in muslimischen Städten wie etwa in der nicht allzu weit weg von Bamenda liegenden Stadt Foumban finden kann, sind sie in der mehrheitlich christlichen Stadt Bamenda selbst kaum ausfindig zu machen. In Bamenda sah ich während meiner Aufenthalte bloss im Jahr 2003 eine in dieser Weise interpretierte Fotokulisse, und zwar im Fotostudio *Silver Photo* (anonymisiert). Die Fotokulisse war auf Spanplatten gemalt und wurde mir vom Fotografen als eine Moschee vorgestellt. Leider finde ich für diese Fotokulisse in meinem Archiv kein besseres Foto als jenes auf Abb. 57, auf welchem *Silver Photo* und ich zusammen porträtiert sind, wodurch wir die Fotokulisse etwas verdecken.<sup>271</sup> Das Fotostudio *Silver Photo* befindet sich in *Old Town*, Bamenda, wo viele Hausa und Fulbe (Mbororo) und damit zwei Volksgruppen wohnen, die den Islam als Religion angenommen haben. Die Fotokulissen mit einer Moschee oder mit der Kaaba können von Muslimen an sich

---

<sup>271</sup> Gespräch mit *Silver Photo*, *Old Town*, Bamenda, im Oktober 2003.

das ganze Jahr für Porträtfotos verwendet werden. Doch gerade an islamischen Festtagen, nach dem grossen Freitagsgebet und besonders in der Zeit des *haj* und am Ende des Ramadan werden die Fotokulissen mit der Kaaba (Abb. 58) und mit der Moschee gemäss verschiedenen Gesprächen in Bamenda und in Foumban gerne benutzt. Das verhält sich mit den Moscheen- und Kaaba-Fotokulissen offenbar auch anderswo im sub-saharischen Raum so (vgl. Wendl und Prussat 1998:33).

In den folgenden Unterkapiteln sollen nun einige wichtige Genres bezüglich Fotokulissen und Foto-Hintergründe in ihren visuellen Elementen und in ihren kulturellen Bedeutungen erläutert werden. Dabei wird manchmal auch auf die lebensweltlichen, visuellen und sonstigen körperlichen Erfahrungen sowie auf die vorherrschende Diskurse in Bamenda eingegangen. All dies bildet zum Verstehen der Fotokulissen ein Hintergrundwissen – ein Wissen, das bei den EinwohnerInnen Bamendas als mentales Bild (*image*; Konnotationen) verankert ist. Der menschliche Körper ist denn auch ein sehr wichtiger Ort der Bilder (vgl. Belting 2006; vgl. Kapitel 1.4.3.).

Die folgenden Unterkapitel entsprechen in ihrer Reihenfolge übrigens nicht einer historischen Abfolge der Fotokulissen. Die Gliederung der folgenden Unterkapitel beruht stattdessen auf didaktischen Gründen. Es ist hier anzufügen, dass ich nicht vertieft über die Geschichte der Fotohintergründe geforscht habe. Die im Folgenden erwähnten geschichtlichen Aspekte sind ein Nebenprodukt meiner Untersuchungen. Die Abb. 59 gibt einen Überblick über all die in dieser Arbeit angesprochenen (Sub-)Genres von Fotokulissen. Bei all den hier vorgestellten und auf Abb. 59 aufgelisteten Genres von Foto-Hintergründen handelt es sich übrigens nur um die hauptsächlichsten Typen in den Fotostudios Bamendas, die – wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt - in vielen Regionen West- und Zentralafrikas anzutreffen sind. Selbstverständlich gibt es auch Mischformen der hier vorgestellten Genres. So kann man im Einzelfall etwa gemalte Fotokulissen mit einem schönen Haus, mit einem Fluss und mit einem Wasserfall zugleich sehen (Abb. 60). Das ist dann gewissermassen eine Kombination des Villa- und Haushintergrunds mit jenem des Wasserfallhintergrunds. Beide Fotokulissen-Genres werden weiter unten ausführlicher behandelt. Eine andere Kombination der hier vorgestellten Genres ist in Bamenda die Fotokulisse mit einer Überlandstrasse und mit der Skyline einer Stadt im Hintergrund. Hier entstand eine neue Mischung der bereits kurz angesprochenen Landschafts- und Stadtkulissen. Zwischen 2005 und 2009 konnte man in Bamenda diese neuartige Mischung einer Stadt- und Landansicht allerdings nur gelegentlich sehen (Abb. 61).

### 2.5.2.1. Die Stadtkulisse

Stadthintergründe zeigen sehr hohe Häuser, geteerte Strassen, nicht selten mit Fahrspursignalisation und Leitplanken, sowie Brücken, elektrische Strassenlampen und allenfalls Hochspannungsleitungen. Unter Umständen deuten viele Autos den starken Strassenverkehr in den Städten an. All diese Dinge stehen aus emischer Sicht für die viel bewunderte Moderne und Modernisierung. Auf den Abb. 46, 47 und 62 sind typische gemalte Stadtkulissen in den Fotostudios Bamendas zu sehen.

Die Stadtkulisse gibt es in den Fotostudios Bamendas spätestens seit den 1970er Jahren (Abb. 47). Die Stadtkulissen, die man in Bamenda anzutreffen kann/konnte, sind nichts Besonderes. Solche Kulissen gibt es offenbar vielenorts im sub-saharischen Afrika (vgl. Werner/Nimis 1998:20-21; vgl. Behrend 1998:26,28; vgl. Pinther 1998:41).

In Bamenda zeigen die Stadtkulissen - angesichts der darauf abgebildeten sehr hohen Häuser, die es in Bamenda nicht hat - seit jeher fremde Städte. Die Stadtkulisse ist in Bamendas Fotostudios gemalt oder auf grösseren Postern vorhanden. Als Fototapete habe ich diese Kulisse in den Fotostudios Bamendas nirgends gesehen.

Unter den Stadtkulissen gab und gibt es in Kamerun auch ein Sub-Genre, das speziell auf die kamerunischen Verhältnisse Bezug nimmt. Dieses Sub-Genre zeigt die in Kamerun berühmte Brücke über den Wouri-Fluss in Douala, die *Pont du Wouri*, die noch in den 1950er Jahren unter französischer Mandatsverwaltung erbaut wurde (vgl. Fuchs 2001:240). Abb. 62 zeigt eine solche gemalte Fotokulisse, die die Wouri-Brücke darstellt. Da die aussergewöhnlich lange Wouri-Brücke auch dem Zugverkehr dient, wird sie gerne mit einem darüber fahrenden Zug dargestellt. All dies ist aus kamerunischer Sicht hinsichtlich Entwicklung und Modernisierung sehr beeindruckend. Gebäude der Öl-Konzerne *Total* und *Shell* befinden sich auf Abb. 62 links am Ufer des Wouri. Die zu sehende Industrie kann aus Sicht der EinwohnerInnen Bamendas beeindruckend sein, denn hochindustrielle Fertigungsanlagen existieren in Bamenda fast keine. Links oben ist auf dieser Fotokulisse auch noch der Kamerunberg angedeutet, der mit etwa 4'070 m der höchste Berg Westafrikas ist. Noch 2006 konnte ich den gemalten Hintergrund mit der *Pont du Wouri* in Bamenda in drei verschiedenen Studios Bamendas sehen. 2009 war er noch in einem Studio, *Awal Photo*, Bamenda (*Old Town*), in Gebrauch. Auch in der Stadt Foumban gab es dieses Sub-Genre mit der *Pont du Wouri* zum Beispiel im Fotostudio von *Nji Photographe* (Geary 2004:153). Das Sub-Genre der *Pont-du-Wouri*-Kulisse gibt es in Bamendas Fotostudios aufgrund der von mir gesehenen Fotos schon seit mindestens drei Jahrzehnten. Nicht nur in Kamerun wird übrigens eine eindruckliche und national berühmte Brücke auf gemalten Fotokulissen abgebildet: So ist

in Ghana unter den gemalten Fotokulissen die Adomi-Brücke über den Voltafluss ein beliebtes Motiv (vgl. Wendl/Prussat 1998:34).

Gegenüber den älteren Stadtkulissen zeigen die rezenteren Stadthintergründe in den Fotostudios Bamendas nicht mehr wie früher bloss (Wohn-)Hochhäuser, wie man sie auch in grösseren afrikanischen Städten (in Kamerun Douala und Yaoundé) sehen kann, sondern häufig gleich eine ganze Skyline von Wolkenkratzern am Gewässer - oft an einer Meeresbucht (Abb. 46). Vermutlich hat dies mit der zunehmenden Globalisierung der Bilder, der Bilderflut respektive der Erhältlichkeit von Bildern zu tun, die unter anderem Eindrücke von grossen Weltmetropolen vermitteln. So beziehen sich im Bamenda zumindest die neueren gemalten Fotokulissen auf fotografischen Vorlagen, die grosse Städte wie etwa New York, Sidney, Kapstadt oder San Francisco zeigen (Kapitel 2.5.3.).

In Bamenda beeindrucken die Leute nicht nur mehrstöckige, sondern bereits auch schon zweistöckige Häuser. Auf dem Land und in der Stadt Bamenda werden die überwiegend einstöckigen Häuser noch sehr oft mit günstigen sonnengetrockneten Lehmziegeln (*mud blocks*) gebaut. Solche *mud blocks* erlauben keine Statik, die mehrere Stöcke trägt. Deshalb sind für die EinwohnerInnen Bamendas die nicht besonders häufigen, mit teurem Zement und Backsteinen etc. gebauten mehrstöckigen Häuser (*storey house/tori haus*) der Inbegriff von Geld, von Urbanität, von Modernität und Modernisierung (*modernity*) und sogenannter Zivilisation (*civilisation*). Besonders Wolkenkratzer sind natürlich ein Ausdruck von Moderne und mit ihrer Höhe beeindruckend. Dies haben mir verschiedene Personen in Bamenda, darunter besonders François Kuetche (*Francois State Photos*), Bamenda, auch sehr deutlich erläutert.<sup>272</sup>

Ein dominanter Aspekt auf den gemalten Stadthintergründen sind die erwähnten geteerten Strassen. Auch sie sind in der kollektiven Bilder- und körperlichen Erfahrungswelt mit sehr positiven *images* beziehungsweise Konnotationen aufgeladen. Es ist von daher nur logisch, geteerte Strassen auch auf den Studiohintergründen als eine Verschönerung und Zeichen der "Zivilisation" und des Fortschritts zu sehen. Viele Strassen in Kamerun sind nämlich nicht geteert, was – wie man hier und da in Konversationen und Diskursen hören kann - aus der Sicht vieler KamerunerInnen ihr Land zu einem unterentwickelten macht.<sup>273</sup> Den mühsamen Schlamm- oder Staubpisten mit Schlaglöchern stehen gut geteerte Strassen gegenüber, die aus emischer Sicht angenehmes Reisen, zeitliche Effizienz, Zeitbewusstsein und damit auch

---

<sup>272</sup> Zum Beispiel Gespräch mit François Kuetche (*François State Photos*) am 1.9.09 in Bamenda.

<sup>273</sup> In Bamenda sind auch viele Leute der Meinung, dass das anglophone Kamerun und/oder die Region Nordwest vom frankophonen Regime in Yaoundé speziell mit der Versorgung von Infrastruktur vernachlässigt werde und deshalb nur wenig asphaltierte Strassen besäse.

Modernität bedeuten. So “posierte“ der kamerunische Präsident Paul Biya für seine Wiederwahl auf einem Wahlkampfposter aus dem Jahr 2004 auf einer geteerten Überlandstrasse. Dabei schaute er - im soeben erwähnten Sinn der effizienten Moderne - vielsagend auf die Uhr, um sich so bei den Wählern als Präsident in Erinnerung zu rufen, welcher für die Entwicklung und Modernisierung des Landes einsteht (Abb. 63). Dass Paul Biya hierbei per Bildbearbeitung auf der Strasse stehend ins Bild gesetzt worden ist, spielt bezüglich der Aussage dieses Wahlkampfposters keine Rolle – auch wenn die digitale Bildbearbeitung von den jüngeren und/oder medienerfahrenen Leuten bemerkt werden kann (vgl. Kapitel 1.1.).

Ebenso machen auf den Stadtkulissen neben dem zu sehenden Autoverkehr – manchmal sind mehrere Autos hingemalt - die Fahrspursignalisationen auf den geteerten Strassen die Modernität und Fortschrittlichkeit des Stadtlebens aus (vgl. Abb. 62). So meinte etwa ein Mädchen auf dem Land zutreffend zu mir, dass es in der Stadt viele Autos habe und auf dem Land nur ganz wenige Buschtaxis. Dazu würden die vielen Autos in der Stadt auf den geteerten Strassen schneller und geordnet fahren, während auf dem Land die paar wenigen Buschtaxis ständig im Zick-Zack den Schlaglöchern auf den Staub- oder Schlammwegen (Trockenzeit/Regenzeit) ausweichen müssten.<sup>274</sup>

Ein schon erwähntes Motiv auf städtischen Fotokulissen ist die Elektrifizierung, deren kontextuelle Bedeutung hier ebenfalls kurze Erläuterung verdient. Die Elektrifizierung, die in Bamenda in den 1970er Jahren eingeführt wurde, steht seit jeher für Modernität und ist auf Stadtkulissen oft zu sehen (vgl. Wendl/Prussat 1998:32; vgl. Kapitel 2.1.2.). Während auf dem Land noch heute oft keine Stromversorgung vorhanden ist, gibt es in einer Stadt wie Bamenda Stromleitungen und Elektrizität. Allerdings kann sich selbst hier nicht jeder Haushalt die Elektrizität leisten. Des Weiteren sind auch die – wie üblich in West- und Zentralafrika - auf den Kulissen zu sehenden Strassenlampen im Allgemeinen etwas Seltenes (vgl. Abb. 62). Strassenlampen gibt es auch in Bamenda nur an relativ wenigen Orten zu sehen – etwa entlang der *Commercial Avenue*.

Insgesamt müssen die Stadtkulissen also vor dem Hintergrund des Diskurses von Entwicklung (*development*) und Unterentwicklung, von erwünschter und ersehnter Modernität (*modernity*), Modernisierung und Zivilisation (*civilization*) gesehen werden. Dieser Diskurs ist in Bamenda wie sicherlich auch anderswo im sub-saharischen Afrika sehr stark.

Dass den Leuten in Bamenda nicht immer klar ist, welche Stadt auf der Kulisse im Fotostudio zu sehen ist, wurde mir im Gespräch mit dem Fotografen *Craft Photo*

---

<sup>274</sup> Gespräch mit Nina am 15.7.09 in Tabenken.

(anonymisiert) bewusst. Dieser wusste nicht, dass ein aufgehängtes Poster, welches er als Kulisse in seinem Studio benutzte, den Eiffelturm und damit die Stadt Paris darstellte. Das ist nicht verwunderlich, ist doch in Bamenda - und sicherlich auch anderswo im sub-saharischen Afrika - derartiges detaillierteres schulisches oder touristisches Wissen über die Wahrzeichen der weit entfernten Städte nicht leicht zugänglich. Für *Craft Photo* stellte das Poster einfach eine ferne Stadt im Land der Weissen (*whiteman kontri*) mit guten und deshalb schönen Dingen dar: gut gebaute Häuser, geteerte Strassen und grüne Parks.<sup>275</sup> Dies sind Umgebungen, die es in Bamenda aus einheimischer Sicht viel zu selten zu sehen gibt, wie man in Gesprächen hier und da hören kann.

Den Stadthintergrund gibt es nicht nur als Fotostudiokulisse, sondern auch als realen Foto-Hintergrund. So schiessen Fotografen, insbesondere die *ambulants*, Porträts vor als schön erachteten städtischen Gebäuden. Dies tun selbstverständlich die Fotografen nicht nur in Bamenda, sondern auch anderswo im sub-saharischen Raum (Behrend 1998:26). Auf Abb. 64 ist ein Foto zu sehen, bei welchem ein in den 1980er Jahren gebautes modernes, zweistöckiges Gebäude in Bamenda als Kulisse dient. Das Gebäude steht noch heute in Bamenda an der *Commercial Avenue* und hat seit Kurzem einen neuen Fassadenanstrich. Das Foto auf Abb. 64 stellt ein von mir in Bamenda gesehenes Lichtbild aus den 1980er Jahren nach, das hier aus bildrechtlichen Gründen nicht gezeigt werden soll. Das Originalfoto porträtiert Pa Pascal, welcher damals seine neue Errungenschaft, eine neue Jacke, fotografisch dokumentiert haben wollte. Das erwähnte, damals gerade neu gebaute und moderne Gebäude benutzte Pa Pascal als ein das Foto verschönernder Hintergrund.<sup>276</sup> Auf Abb. 65 wiederum sehen wir mit dem hoch gebauten *Hotel Hilton* in der kamerunischen Hauptstadt Yaoundé eine reale Stadtkulisse auf einem Foto. Auf der hübsch begrünten Rondelle beim *Hotel Hilton* warten denn die *ambulants* häufig auf Kundschaft und schiessen Fotos mit diesem beeindruckend hohen Gebäude im Hintergrund. Leute aus Bamenda, die schon in Yaoundé waren, erkennen dieses bekannte Wahrzeichen der Stadt Yaoundé auf einem Foto natürlich ohne Weiteres.

Mit Stadthintergründen, die mit ihrer guten Infrastruktur ferne Städte zeigen und so an sich schon eine Verschönerung des Fotos bedeuten, kann man sich gemäss Gesprächen auch als Stadteinwohner (*city dweller*) oder als Tourist in einer grossen Stadt zeigen – egal, ob die Stadt nun in Kamerun oder im Land der Weissen (*whiteman kontri*) liegt. Ein(e) Stadteinwohner(-in) zu sein, ist in Bamenda und in der Region Nordwest mit einem gewissen

---

<sup>275</sup> Gemäss einem Gespräch in Bamenda mit *Craft Photo*, das während meines insgesamt vierten Forschungsaufenthalts in Bamenda und Kamerun (28.6.09 – 20.9.09) stattgefunden hat.

<sup>276</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Pascal am 21.8.06 in Bamenda.



Prestige verknüpft. Gemäss landläufigem Image besitzen die StädterInnen viel mehr Geld als die Dörfler, was sehr oft zutrifft. So können sich die StädterInnen zum Beispiel – dies gegenüber den Durchschnittsdörflern - gut passende und teure Kleidung leisten, was ich verschiedentlich beobachten konnte und auch in Gesprächen erfuhr. Auch fühlen sich die Städter gegenüber einem Dörfler (*villager*) haushoch überlegen, weil sie aus ihrer Sicht über das moderne Leben Bescheid wissen und daran teilnehmen können. Es herrscht in Bamenda das *image* vor, dass Städter gegenüber den hinterwäldlerischen Dörflern die Welt kennen. Je grösser die Stadt ist, in welcher man lebt, desto höher ist in Bamenda gemeinhin das beanspruchbare Prestige. Wer in New York, Paris oder London etc. lebt, steht in einer emisch so gedachten Hierarchie bezüglich des Mondän-Seins, des Kennens der Welt und des mutmasslichen Geldbesitzes über jemandem, der in einer der beiden Millionenstädte Kameruns, in Yaoundé und Douala, lebt. Wer wiederum in Douala und Yaoundé lebt, steht in dieser Hierarchie über dem Städter aus der provinziellen Stadt Bamenda. Der Städter Bamendas steht wiederum über dem Dörfler. Dies ist jedenfalls eine in der Stadt Bamenda gemäss verschiedenen Gesprächen und Konversationen eine sehr häufig vorzufindende Vorstellung (*image*). In Bamenda herrscht auch eine gewisse Ansicht vor, dass man durch Reisen nicht nur finanziell, sondern auch von der Erfahrung und vom so erworbenen Wissen von der Welt her anderen haushoch überlegen sein müsse. Diese Idee hat in Bamenda und im Kameruner Grasland offenbar eine lange Geschichte. Von Reisen und Auslandsaufenthalten zu erzählen und Englisch mit dem Akzent sprechen zu können, wie er im *whiteman kontri* (Nordamerika, England) anzutreffen ist, kann in Bamenda mitunter als strategisches Mittel verwendet werden, um Status zu gewinnen und Überlegenheit gegenüber den Daheimgebliebenen auszudrücken. Die (angebliche) Überlegenheit eines Städters mit seinem modernen Lebensstil machen das Leben in einer Stadt oder Metropole erstrebenswert und verleihen der Stadtkulisse - ob im Fotostudio oder unter freiem Himmel und real - eine gewisse Anziehungskraft und Attraktivität.

Früher noch simulierte die Fotokulisse vielleicht auch, als wäre man ein sogenannter *been-to*. Ein *been-to* bezeichnete gemäss Gesprächen früher jemanden, der weit weg beziehungsweise im *whiteman kontri* gewesen war und somit das Leben und die Welt kennt. Das waren früher vor allem Leute aus den lokalen elitären Familien – etwa junge Leute, die dank des Reichtums ihrer Familie in Europa oder Nordamerika studieren konnten. Ein *been-to* zu sein war prestigeträchtig. Mitunter spassig, aber wohl auch zynisch-diskriminierend sprach man früher

in Bamenda auch von *been-tos* und *bantus* (Bantu<sup>277</sup>). Letzterer Begriff meinte in diesem Zusammenhang die Daheimgebliebenen, die dumm und "primitiv" (!) geblieben seien, weil sie sich in der Welt (angeblich) nicht auskennen.

Heutzutage kann eine Stadtkulisse die porträtierte Person auch inszenieren, als wäre sie ein reicher *bushfaller*. Ein *bushfaller* (siehe Glossar) ist jemand, der in Europa oder Nordamerika arbeitet und viel Geld scheffelt. Es ist festzustellen, dass heute, da AfrikanerInnen nach Europa und Nordamerika emigrieren, um nicht nur dort zu studieren, sondern auch zu arbeiten, nur noch der Terminus *bushfaller* in Bamenda in Gebrauch ist. Der ältere Begriff *been-to* hört man heute in Bamenda nicht mehr. Der Ursprung der Rede von *falling bush* (auf Pidgin: *fo fall bush*) ist unklar und meint die Migration in den reichen "Westen", in das oft sogenannten *whiteman kontri*. Es kann nur vermutet werden, dass das Wort *bushfaller* auf die lokalen Lebenswelten zurückgeht, in welchen man in den Busch (*bush*) geht, um mit Feldfrüchten oder erlegtem Wild erfolgreich zurückzukehren. Das *whiteman kontri* erscheint so als *bush* im übertragenen Sinn als ein reiches Erntefeld oder als ein reicher "Jagdgrund" (Jua 2003:22-23). Speziell für die jüngeren EinwohnerInnen Bamendas ist es heute ein Traum, nach *whiteman kontri* reisen zu können und dort gutes Geld zu verdienen. Man geht, wie gerne gesagt wird, "grünere Weiden" suchen (*to look for/to search greener pastures*). Finanziell – von den Visumserstellungsmöglichkeiten für Europa oder für die USA ganz zu schweigen – bleibt es allerdings für den allergrössten Teil der Leute bei diesem Traum. Ein *bushfaller* zu sein, ist heute in Bamenda häufig eine enorm prestigeträchtige Angelegenheit. Man arbeitet im *whiteman kontri*, verdient gutes Geld und gilt als überaus reich. Da mittlerweile nach Bamenda durchgesickert ist, dass die *bushfallers* manchmal eine nicht hoch angesehene Arbeit wie etwa Putzjobs verrichten, ist allerdings das damit verbundene Prestige auch nicht mehr immer ganz so stark wie früher. Gleichwohl hat man es als *bushfaller* sozusagen in die Oberklasse geschafft. Viele *bushfallers* zeigen denn auch – wie ich selbst teilweise sah und aus Gesprächen weiss – ostentativ ihren Reichtum und ihren prestigeträchtigen Rang und Status, wenn sie zurück nach Kamerun beziehungsweise nach Bamenda kommen. Manchmal geben sie hierfür während ihres Besuchs nolens volens ihr ganzes sauer erspartes Geld aus. In Bamenda ist es sehr begehrt, einen *bushfaller* zu kennen, um allenfalls von dessen Reichtum und/oder Freundschaft profitieren.

---

<sup>277</sup> Der Begriff "Bantu" ist im eigentlichen Sinn ein linguistischer Begriff. Er wird oft verwendet, um die zahlreichen Ethnien zu bezeichnen, die die im sub-saharischen Afrika weitverbreiteten Bantu-Sprachen sprechen. Die Analyse der Bantu-Sprachen gab in der Wissenschaft immer wieder Anlass zu Hypothesen bezüglich einer Wanderungsgeschichte der "Bantu(-Völker)" (vgl. Klein-Arendt 2001:70-72).

Da offenbar immer noch in manchen Teilen der Bevölkerung – darunter besonders der eher medienunerfahrenen älteren Landbevölkerung – die Möglichkeit besteht, dass ein Studiohintergrund auf einem Foto für real gehalten werden kann, hat doch tatsächlich in Bamenda ein junger Mann versucht, sein Studiofoto den Leuten als Beweis für eine Lügengeschichte zu “verkaufen“. Er machte ein Foto vor einer Stadtkulisse in einem Studio und erzählte, dass er in London gewesen sei. Doch er kam damit unter den (medienerfahrenen) StadtbewohnerInnen Bamendas nicht weit: Sie erkannten, dass das Foto in einem Fotostudio aufgenommen worden war. Der junge Mann war zuvor in die kamerunische Hauptstadt Yaoundé gereist, um dort von der britischen Botschaft ein Visum nach England zu erhalten. Offenbar wollte er sich in Bamenda nach seiner Rückkehr von Yaoundé als erfolgreiche Persönlichkeit präsentieren, denn nur schon andere Orte der Welt gesehen zu haben, gilt als ein prestigeträchtige Errungenschaft: Man hat temporär die Armut verlassen und besitzt wie erwähnt das *image* die Welt zu kennen und mehr als andere zu wissen. Der junge Mann hatte versucht, sich mit dem Fotohintergrund als *bushfaller* zu verkaufen. Dies gemäss einer Geschichte, welche mir Frederik, ein sehr verlässlicher Informant und guter Freund, erzählt hat (vgl. Kapitel 1.1.).<sup>278</sup>

Wie sehr übrigens die Stadthintergründe mit dem Zeigen eines modernen und besseren Lebens in der Stadt für die Landflucht mitverantwortlich gewesen sind und immer noch sind, ist ebenfalls eine Frage, die weitere Forschung verdiente. Dass das Visuelle, also beispielsweise die Stadthintergründe in den Fotostudios wie auch das heutige ostentative Handeln und Konsumieren der *bushfallers*, Vorstellungen (*images*) und Erwartungen bezüglich dem städtischen Leben und dem *whiteman kontri* geschürt hat und schürt, dürfte klar sein.

Abschliessend sind besondere Fälle von “Stadtkulissen“ zu erwähnen. Wer in einer Stadt auf eine Universität geht, lässt sich gerne vor den oft mehrstöckigen und modern aussehenden Gebäuden der Universität und/oder allenfalls noch mit einem Strassenschild, das auf die Universität hinweist, fotografieren. Ein solches Foto dient dann als Beweis, dass man es auf die Universität und zum Hochschulstudium geschafft hat. Solche Fotos werden in Bamenda *success cards*<sup>279</sup> genannt. Auch diese Fotos mit Universitätshintergrund sind sehr prestigeträchtig und bedeuten in Bourdieus Sinn für die darauf porträtierte Person wie auch für ihre Familie kulturelles beziehungsweise symbolisches Kapital (vgl. Kapitel 1.1.). Eine

---

<sup>278</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 19.8.09 in Bamenda.

<sup>279</sup> *Success cards* können in Bamenda allerdings auch Fotos mit darauf platziertem Grusstext oder gedruckte Glückwunschkarten genannt werden, welche man guten FreundInnen sendet beziehungsweise überreicht, um ihnen Erfolg bei Schulprüfungen zu wünschen oder um ihnen zum Erfolg der bestandenden Prüfungen zu gratulieren (Kapitel 2.6.).

weitere Variante einer Stadtkulisse ist ein Lichtbild vor dem Eingang eines exklusiven Hotels oder Restaurants - sofern ein Fotograf zugegen und genügend Geld für eine Aufnahme vorhanden ist. Das Foto soll darauf aufmerksam machen, dass man dort war und dass man Geld für einen Restaurant- oder Hotelbesuch gehabt hat. Beiläufig kann man mit solchen Fotos die prestigeprächtige Bemerkung fallen lassen, dass man eine Nacht im luxuriösen Hotel verbracht habe, wie etwa eine ältere Frau in Bamenda meinte.<sup>280</sup> Auch hier zeigt sich, dass die Produktion von Fotos mit deren Konsumtion zusammenhängen kann, sollte jemand andere Personen auf diese Weise beeindrucken wollen (Kapitel 4: insbesondere Kapitel 4.3. und 4.3.4.). Durch dieses Beeindrucken anderer Leute kann man unter Umständen am eigenen Image arbeiten, also das mentale Bild (*image*) über sich in der eigenen sozialen Umgebung beeinflussen und den eigenen sozialen Status erhöhen. Zumindest kann man es versuchen. Wie all die erläuterten Aspekte zeigen, ergibt ein Foto mit einer städtischen Kulisse, das die Teilnahme am guten und modernen Leben versinnbildlicht, aus afrikanischer Sicht in jedem Fall ein attraktives Bild.

#### **2.5.2.2. Der Villa- oder Haushintergrund**

Ein Foto-Hintergrund dieses Genres zeigt ein schönes grosses Haus aus bestem und teurem Konstruktionsmaterial (Abb. 54, 55 und 66). So besteht etwa das Dach aus teuren Ziegeln, welche sich in Bamenda nur sehr wohlhabende Leute leisten können. Des Weiteren kann das grosse Haus beziehungsweise die Villa in prestigeträchtiger Weise aus zwei Stockwerken bestehen. Wie im oberen Kapitel 2.5.2.1 erwähnt, gilt in Bamenda zwei- und mehrstöckiges Bauen als teuer. Zur Schönheit des guten Hauses oder der Villa kann ein schöner grüner Umschwung beitragen. Ein gepflegt hergerichteter Garten gilt als attraktiv und kann als Ausdruck gehobenen Lebensstils gelten. Zum grünen Garten können sich gerne zusätzlich auch noch ein luxuriöses Schwimmbad (Abb. 55) oder beispielsweise ein schöner teurer Springbrunnen gesellen. In Bamenda kann man solche Häuser als *villa*, *big house* oder – ganz auf Pidgin – auch als *fine haus* (gutes Haus) bezeichnen.

Auch Fotokulissen mit einem Wintergarten oder mit einer schönen, mit Schlingpflanzen begrünten Laube mitsamt Gartenstühlen lassen sich zum Genre der Haus- oder Villa-Kulisse zählen (Abb. 53). Man kann jedoch solche Foto-Hintergründe, die stark an Garten- und Park-Kulissen erinnern, auch den "grünen" Fotokulissen zurechnen (Kapitel 2.5.2.4.).

Mit dem Villa- oder Haushintergrund porträtiert, inszeniert man sich grundsätzlich als Villa- oder Hausbesitzer und somit als ein in Bamenda sogenannter *big man* oder auch *big woman*

---

<sup>280</sup> Gemäss Gespräch vom 14.9.09 in Bamenda.

(siehe Glossar). Auch hier bedeutet die Fotokulisse mit dem darauf gezeigten Reichtum eine Verschönerung des Fotos. Es zeigt, was in Bamenda viele Leute gerne hätten, nämlich ein eigenes schönes grosses modernes Haus mit reicher Ausstattung. So machte etwa mal Felix, ein junger Mann in den Zwanzigern, grosse Augen beim Besuch eines der Gasthäuser in der *Baptist Mission* in Bamenda, die mit schön verputzten und gestrichenen Mauern, Zimmern mit Wasser- und Stromanschluss, Holzmöbeln und einem Spülbecken sowie mit einem grünen Umschwung ums Haus ausgestattet waren. Er meinte: „*THIS is civilization!*“<sup>281</sup> Gerade schön verputzte und mit Farbe angestrichene Mauern sowie Wasseranschluss haben in Bamenda und anderswo nur die Häuser wohlhabenderer Haushalte. Im Normalfall müssen Kinder und Frauen das Wasser vom nächsten öffentlichen Wasserhahnen<sup>282</sup> mit einem Eimer, Becken oder Kanister holen und (auf dem Kopf) nach Hause tragen.

In den Fotostudios Bamendas existiert die Kulisse des “guten Hauses“ (*fine haus*) spätestens seit den 1980er Jahren (Abb. 54).

Das Genre des Foto-Hintergrunds mit einer Villa oder einem guten Haus gibt es in den Studios Bamendas heute als Fototapete, Poster wie auch als lokal produzierte Malerei. Die Fotokulissen mit Lauben oder Wintergärten mit Gartenstühlen gab es in Bamenda während den Jahren 2003 bis 2009 meines Wissens nur als importierte Fototapete. Das heisst solche Kulissen gab es nicht gemalt und somit nicht lokal hergestellt (siehe Abb. 53).

Auch in der ambulanten Freiluftfotografie kommt die (reale) Kulisse der Villa-beziehungsweise des Privathauses zum Einsatz. So schiessen *ambulants* – allerdings eher selten - Porträtaufnahmen auch vor exklusiven Villen und ihren Toren, die als durchaus fotogen betrachtet werden können.

Ein Sonderfall unter Hauskulissen ist der Umstand, dass sich Geschäftsbesitzer gerne vor ihrem Geschäftshaus ablichten lassen. Ein solches Foto dokumentiert und beweist, dass man stolzer Geschäftsinhaber und damit ein *big man* ist oder zumindest einmal war, sollte das Geschäft nicht mehr existieren. Abb. 67 zeigt einen stolzen Glasschneider vor seinem Geschäft. In diesem Fall handelt es sich dabei “nur“ um einen Holzbau. Doch auch ein solcher Geschäftsplatz ist aus durchschnittlicher emischer Sicht bereits ein prestigeträchtiges *achievement*. Gerne sind Geschäftsinhaber zur sozialen Repräsentativität auf solchen Fotos auch gut gekleidet – etwa in Anzug und Krawatte.

---

<sup>281</sup> Gemäss Gespräch mit Felix Anfang November 2003.

<sup>282</sup> Mittlerweile sind die ehemals öffentlichen Wasserhahnen in Bamenda gemäss einem Gespräch mit John Shu Neba (*Calakuta Arts*, Bamenda) am 14.9.10 in Basel sogar privatisiert worden. Das bedeutet, man muss nun sogar Geld fürs Wasser zahlen, weshalb die Kinder und Frauen aus pekuniären Gründen jetzt das Wasser sogar von ausserhalb der Stadt holen müssen. Der Maler John Shu Neba alias *Calakuta Arts*, Bamenda, hat diesen Missstand in einem Gemälde namens “*Pain for Water*“ verewigt.

### 2.5.2.3. Der Hauswand- oder Mauerhintergrund

Seit dem Beginn der Fotografie in Bamenda hält sich das Genre des Hausmauerhintergrunds (Abb. 10 und 68). Die Hausmauer als Fotokulisse existiert schon seit Jahrzehnten in den Fotokulturen Westafrikas (vgl. Nimis 2003:6-7,17,26-27; vgl. Gelder 2005). Ohne dass ich hierüber recherchiert habe, dürfte der Hauswandhintergrund ganz bestimmt auch in Zentral- und Ostafrika anzutreffen sein. In Bamenda ist der Hausmauerhintergrund nach meinen Eindrücken heutzutage seltener geworden – wenn nicht in absoluten Zahlen, so doch zumindest, was seine relativen Anteile an der lokal produzierten Fotografie betrifft.

Ältere Fotografen<sup>283</sup>, die in der heutigen Region Nordwest tätig sind oder waren, berichteten mir unabhängig voneinander, dass sie früher ihre Kundschaft unter anderem vor einer Hauswand fotografierten. Und dies hat sich auch immer wieder auf vereinzelt alten, in Bamenda vorgefundenen Fotos bestätigt (Abb. 10 und 68). Gerade bei den früher sogenannten *day time studios*, die ohne elektrisches Licht ausgestattet waren und die in Bamenda von den 1950er Jahren bis Anfang der 1970er Jahre ihr Geschäft betrieben hatten (Kapitel 2.1.2.), bot es sich gemäss älteren Fotografen an, die Kundschaft bei Tageslicht entweder vor der Fassade des eigenen Fotogeschäfts oder vor den Hauswänden anderer Gebäude zu fotografieren. Auch in der frühen Wanderfotografie in der Region Nordwest dürfte der Hausmauerhintergrund wohl verwendet worden sein (Kapitel 2.1.2.). Noch heute verwenden die *ambulants* wie auch die Studiofotografen – letztere wenn sie ausserhalb ihres Fotoateliers Aufnahmen machen – den Hausmauerhintergrund.

Allfällige Fenster in der Hausmauer wurden/werden übrigens beim Gebrauch dieses Hintergrundgenres gerne in symmetrischer Weise ins Bild gesetzt (Abb. 68). Hierbei ist anzumerken, dass in Bamenda früher gerade Fenster aus Glas wegen ihres hohen Preises Prestige bedeuteten. Selbst ein hölzerner Fensterladen (Abb. 68) konnte damals allenfalls noch prestigeträchtig sein, wenn er in europäischer Machart gefertigt war.<sup>284</sup> Auch die Wellblechdächer, die allerdings beim Haushintergrund kaum je ins Bild kamen (und kommen), waren früher noch sehr prestigeträchtig, da ebenfalls teuer (Geschiere 1999:223).<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> Darunter zum Beispiel Pa Nfor Samuel Ngwanyam gemäss Gespräch vom 5.8.09 in Gembu (Nigeria) sowie gemäss Gespräch vom 19.9.09 mit Fon Nthozing alias *Gay Photo*, Bamenda.

<sup>284</sup> Gemäss Gespräch vom 5.7.09 mit Pa Godfrey Chem Jowki in Nkor.

<sup>285</sup> Pa Bruno, ein älterer Fotograf in Bamenda, besitzt sogar den Namen „Nthozing“ wegen des Wellblechdaches. Als sein Vater, als Diener (*achinda/nchinda*) im Palast des *fondom* Mankon ehrenhaft vom Dienst mitsamt einer ihm zur Heirat geschenkten Frau entlassen wurde, hatte gerade erstmals ein Haus des Palasts anstatt eines Grasdaches ein teures und prestigeträchtiges Wellblechdach erhalten. Deshalb erhielt sein Vater auch zusätzlich den Namen „Nthozing“. Das Wort *ntoh* meint in der Sprache des *fondom* Mankon und in manchen anderen Graslandsprachen den Palast und *zing* (hier: *zing*) meint auf Pidgin-Englisch das Wellblech(-blatt). Der Name „Nthozing“ ging dann als Sohn auf ihn über (gemäss Gespräch mit Pa Bruno vom 11.8.09 in Bamenda).

Heute ist das Wellblechdach - wenngleich immer noch relativ teuer - überall der Normalfall und nicht mehr speziell prestigeträchtig.

Man muss wissen, dass im Kontext Bamendas – und sicherlich auch anderswo im sub-saharischen Afrika - selbst eine Hausmauer nicht nur einfach eine Mauer war und ist. Es gab und gibt Hausmauern, die eine ärmliche und/oder ländliche Umgebung verkörpern und solche, die die porträtierte Person in einem reicheren und/oder urbanen Kontext zeigen.

So gilt heute eine Lehmziegelmauer mit sonnengetrockneten *mud blocks* in Bamenda als eine ärmliche und mittlerweile sogar ländlich-traditionelle Hauswand (Kapitel 2.8.2.3.), während eine (mit Zement) glatt verputzte sowie mit Farbe bestrichene Mauer auf eine teurere, exklusivere, modernere und prestigeträchtigere Umgebung schliessen lässt. Da es auf den äusseren Anschein beziehungsweise den Verputz ankommt, ist dann eigentlich egal, ob die eigentliche Mauer selbst mit billigen Lehmziegeln (*mud blocks*) oder mit teurem Material gebaut worden ist. Auch eine Backsteinmauer – Backsteine sind in Bamenda ein sehr teures Baumaterial – lassen auf eine wohlhabende Umgebung schliessen. Sehr exklusiv, teuer und selten sind auch die mehr oder weniger glänzenden Fliesen, die statt eines Anstrichs die ganze Hausfassade zieren können. Für ein europäisch geprägtes Auge sehen Fliesen an der Aussenfassade eines Hauses allerdings ungewohnt aus. Doch aus einheimischer Sicht können solche Wandplatten als schön wahrgenommen werden, da sie nicht nur teuer sind, sondern das Haus im Sonnenlicht auch noch glänzend schimmern lassen können. Auch hier tritt wohl die in Bamenda wie nach meinen Eindrücken auch in vielen anderen sub-saharischen Gegenden vorhandene ästhetische Vorliebe für das Glänzende hervor.

In Bamenda stand übrigens während der britischen Kolonialzeit in der sozialen Hierarchie des Hausbaus das heute kaum mehr anzutreffende traditionelle Lehm-Raffia-Haus des Kameruner Graslands mit viereckigem Grundriss und “konisch-pyramidenförmigem“ Grasdach am tiefsten. Auf der nächsthöheren Stufe in dieser Hierarchie standen die Lehmblock- oder Lehmziegelhäuser (*mud block houses*). Da die *mud blocks* in Bamenda bereits in der Kolonialzeit Geld kosteten, waren sie damals noch ein Nachweis für eine gewisse Finanzkraft und wiesen von daher ein Mindestmass an sozialem Status auf. Nach den *mud block houses* folgten in dieser Hierarchie die Häuser, deren Mauern an der Basis mit Stein gebaut waren und darauf aufbauend mit einer Lehmblock-/Lehmziegelmauer abgeschlossen wurden. Und schliesslich und als Sinnbild von Prestige und des höchsten gesellschaftlichen Status galten damals jene Häuser, deren Mauern vollständig aus zugehauenen Steinen und Mörtel gebaut waren. Dies war in der britischen Kolonialzeit und in Bamenda insbesondere die teure, sehr

solide und aus einheimischer Sicht prestigeträchtige Bauweise der Kolonialherren und der einheimischen Elite.<sup>286</sup>

Da die Geldmittel der meisten Leute in Bamenda nicht ausreichten, um das Haus mit Steinen zu bauen, hat man dies in Bamenda sogar durch Bemalen der Lehmziegelmauern zu “imitieren“ versucht: Auf Abb. 68 ist ein solches Beispiel zu sehen. *Abraham Photo* hat diese Aufnahme nach seinen Aussagen Anfang der 1960er Jahre geschossen. Der fotografische Hintergrund auf Abb. 68 zeigt eine Lehmziegelmauer, welche unten die bloss gemalte Imitation eines Steinfundaments enthält.<sup>287</sup> Nach *Abraham Photo* war diese Nachahmung des Steinfundaments durch Bemalen der Lehmziegel/-blöcke (*mud blocks*) früher etwas, das man zur Dekoration des Hauses in Bamenda hier und da gemacht hätte, was andere Leute bestätigten.<sup>288</sup> Auf Abb. 68 ist die Imitation einer Steinbasis der Mauer als Verschönerung fürs Foto genutzt worden.

Heute kommt in Bamenda der Hausmauerhintergrund wie erwähnt in der ambulanten Fotografie und in der Anlassfotografie, also vor allem ausserhalb der Fotostudios vor. Auch können Fotos mit dem Hausmauerhintergrund zum Beispiel vor einer Kirchenmauer, vor jeder Haus- beziehungsweise Gebäudemauer gemacht werden.

Insgesamt dürfen die verschiedenen Bedeutungen der Hausmauerhintergründe in einer subsaharischen Fotokultur wie Bamenda sicher auch nicht in einem übertriebenen Sinn verstanden werden. Das Stehen vor etwas, das den Hintergrund des Fotos abschliesst – sei es eine Hausmauer, ein Stofftuch, eine Bambusmatte oder eine Hecke (siehe unten) ist seit

---

<sup>286</sup> Die Informationen über die frühere Hierarchie bezüglich des Hausmauerbaus gehen unter anderem zurück auf ältere Informanten wie Pa Jeremiah Ngwanyam, Bamenda (Gespräch vom 7.1.08), auf Pa Godfrey Chem Jokwi, Nkor (Gespräch vom 5.7.09) sowie auf Pa Takoutouo Abraham alias *Abraham Photo*, Bamenda (Gespräch vom 18.7.09). Unabhängig von den Aussagen dieser Informanten fand ich in den *North-West Regional Archives*, Bamenda, einen Brief aus dem Jahr 1953. Darin entschuldigt sich ein alter Mann, wohnhaft in *Old Town*, Bamenda, und nach eigenen Angaben 83 Jahre alt, dass er kein Geld habe um Lehmziegel (*mud blocks*) für ein neues Haus zu kaufen. Er bittet den britischen *Senior District Officer* ein Haus in althergebrachter Weise mit Raffiabambusstangen und Lehmwänden bauen zu dürfen. Dazu muss man wissen, dass man die “rote Erde“ (*red earth*), welche man für gute sonnengetrocknete Lehmziegel benötigt, nicht auf jedermanns Grundstück findet und man die Lehmziegel deshalb auch häufig kaufen muss. Weitere Forschung wäre nötig, aber der Aspekt, dass ein Mann offenbar extra darum bitten musste, ein traditionelles Haus bauen zu dürfen, könnte ein Indiz sein, dass die lokale britische Administration den Lehmziegelhausbau gegenüber dem traditionellen, kulturell verankerten Graslandhaus favorisierte und die Leute Bamendas eventuell zwang oder mindestens dazu ermutigte, die neuen Lehmziegelhäuser zu bauen, deren Bauart der europäischen Bauweise mit horizontal geschichteten Steinen oder Backsteinen gleicht. Allenfalls - das ist allerdings reine Spekulation - wurden zur Förderung des neueren Lehmziegelhausbaus sanatorische Argumentationen benutzt. Ein mögliches Indiz hierfür könnte sein, dass der erwähnte Brief über den *Sanitary Inspector*, *Abakpa Town* (Bamenda), zum *Senior District Officer* geleitet wurde. Ein einfaches Lehmziegelhaus dürfte allerdings kaum irgendwelche sanatorischen Vorteile gegenüber einem Graslandhaus nach alter Machart bringen (vgl. *North-West Regional Archives*, Dossier NW/Rj/196/I: *Street Lighting/Local Authority Councils*, Brief vom 5.2.1953).

<sup>287</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Takoutouo Abraham (*Abraham Photo*) am 27.8.09 in Bamenda.

<sup>288</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Takoutouo Abraham alias *Abraham Photo* am 27.8.09 in Bamenda und mit Odilia Ndi Yuh am 6.8.09 in Bamenda sowie gemäss Konversation mit dem älteren Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo.



Langem einfach auch eine routin(-is-)ierte Praxis des Fotografierens, die nicht unbedingt eine tiefere Bedeutung in sich tragen muss. Es ist also eine Praxis, die man sich heutzutage beim Fotografieren gewohnt ist und die einfach dazu gehört. Dass der Hausmauerhintergrund nicht unbedingt tiefere Bedeutung haben muss, erkennt man auch daran, wenn man in Bamenda beobachtet, wie schnell und spontan sich Leute für die Hintergründe bei Aufnahmen entscheiden können. EinwohnerInnen Bamendas muss ebenso beim Betrachten und beim Konsum der Fotos die Qualität und das Prestige der Hausmauer auch nicht besonders auffallen, wenngleich ein solcher ärmlicher oder wohlhabender Kontext, in welchem sich eine porträtierte Person auf einem Foto zeigt, wohl implizit wahrgenommen werden kann.

Im Zusammenhang mit “Hausmauerhintergründen“ soll hier noch ein Spezialfall genannt sein: Traditionelle Autoritäten wie die *fons* und die (*sub*-)*chiefs* lassen sich gerne stolz auf ihren Thronstühlen mit geschnitzten und nur ihnen vorbehaltenen Ornamenten sowie mit den anderen traditionellen Insignien ihrer Macht fotografieren. Sie geben auch gerne Fotos in Auftrag, die sie vor den geschnitzten Tür- und Pfortenrahmen am Eingang ihrer Häuser zeigen. Diese Tür- und Pfortenrahmen symbolisieren ihre Macht, da sie geschnitzte Ornamente tragen, die der Tradition gemäss nur *fons* und (*sub*-)*chiefs* verwenden dürfen. Solche Fotos sind aus traditioneller und gesellschaftlicher Sicht mit viel Prestige beziehungsweise symbolischem Kapital im Sinne Bourdieus besetzt und verdeutlichen die Legitimität des Herrschers. Bereits die Fotos von König Njoya aus Bamum, die Anfang des 20. Jahrhunderts vor geschnitzten Säulen der Palasthäuser gemacht worden sind, lassen sich unter Umständen aus diesem emisch prestigeträchtigen Blickwinkel sehen (vgl. zum Beispiel Geary/Njoya 1985:33,65,85,97). Im Kapitel 2.8 wird nochmals kurz auf die Herrscherporträts eingegangen.

#### **2.5.2.4. Landschaftskulissen und “grüne“ Foto-Hintergründe**

Bei den Landschaftskulissen gibt es verschiedene Arten, die hier nach folgenden Sub-Genres unterteilt sind:

- a) Küsten-, See- und Strandkulissen (Abb. 11, 43, 51, 69 und 70)
- b) Landschaftskulissen mit Bergen, Wäldern und Savannen und fast immer ebenfalls mit einem See, einem Fluss oder dem Meer (Abb. 50, 71 und 72)
- c) Wasserfälle (Abb. 11, 52 und 56)
- d) Landschaftskulissen mit einem traditionellen afrikanischen Dorf (Abb. 48, 49 und Abb. 73)

- e) "Grüne" Foto-Hintergründe (Hecken, Stauden, Blumen, Park- und Gartenlandschaften etc.; Abb. 74, 75 und 76).

Im Folgenden sollen die genannten Sub-Genres bei Landschaftskulissen näher behandelt werden, wobei gleich vorausgeschickt werden soll, dass diese Sub-Genres sehr wohl auch miteinander kombiniert sein können.

Zu a) dem Küsten-, See- und Strandhintergrund: Zu den frühen gegenständlich-darstellenden und von afrikanischen Kunstmalern hergestellten Fotokulissen gehören vermutlich Landschaftshintergründe, wie die folgenden Zeilen zeigen werden. Die Küsten-, See- und Strandkulissen beinhalten ein Gewässer, Landufer mit allenfalls Bäumen oder Palmen (Abb. 11, 51 und 70). Früher stellten sie auch einen kahlen (Mangroven?-)Baum beziehungsweise einen hohen Baumstrunk vor einem Gewässer dar (Abb. 43 und 69). Unter Umständen beinhalten Küsten-, See und Strandkulissen auch einige Vögel am Himmel sowie Berge im Hintergrund. Menschliche Behausungen fehlen bei einfachen Küsten-, See- und Strandkulissen.

Ähnliche Fotokulissen, die Küsten, Strände oder Seen zeigten, sind womöglich an der atlantischen Küste des sub-saharischen Afrikas schon früh verbreitet gewesen. Jedenfalls gibt es ein Foto von Henry Morton Stanley, der im Jahr 1877 in Luanda, Angola, mit seinen Expeditionsgefährten vor einer solchen Fotokulisse vor der Kamera eines unbekannten Fotografen posiert hat. Die Fotokulisse hinter Stanley und seinen Gefährten weist eine Landschaft mit Palmen, mit einem kahlen und hohen Baumstrunk sowie mit einem Gewässer auf. Sie dürfte in Europa oder in Nordamerika hergestellt worden sein. Das besagte Foto wie auch die Quellenangabe ist bei Haney (2010a:38,192) abgedruckt.

Im Weiteren ist bemerkenswert, dass auch der Fotograf Félix Diallo aus Kita, Mali, in den 1950er und 1960er Jahren eine Fotokulisse mit den gerade erwähnten Attributen (Palmen und Gewässer, manchmal mit einem Baum) verwendete. Das belegen die Abbildungen bei Nimis (2003:11,29,34,35,62).

Unter Umständen waren für die Verbreitung dieses Hintergrunds ([Mangroven-]Bäume, Palmen, Gewässer) auch die nicht wenigen nigerianischen (Yoruba-)Fotografen verantwortlich, die in anderen westafrikanischen Ländern ihr Geschäftsglück suchten und fanden (vgl. Nimis 2005:116,132-133). Ich sah diese Kulisse beispielsweise auch auf einem vergrößerten alten Foto, das in Pa Nazarius Ngus ehemaligem Haus in Bamenda zu sehen ist. Das Foto ist gemäss Peter Mokom Ngu, dem Sohn von Pa Nazarius Ngu, im Südwesten Kameruns (vgl. Abb. 4: Region Südwest) während den 1950er Jahren aufgenommen

worden.<sup>289</sup> Wenn es dieses Fotokulissen-Genre nicht bereits in den 1950er Jahren in Bamenda gab, so war es doch mindestens ab den 1960er Jahren im Gebiet der heutigen Region Nordwest vorhanden, wie die Porträtfotografie auf Abb. 69 aufgrund ihres Datumstempels belegt. Abb. 43 zeigt ebenfalls die Kulisse dieses Genres. Sie stammt vom Fotostudio *Young Saloon Photo* und datiert aus dem Jahr 1972.

Welches Gewässer die Fotokulisse mit einem kahlen Baum oder gar mehreren kahlen Bäumen zeigte, konnte/kann verschieden interpretiert werden: Gemäss drei älteren Fotografen in der Region Nordwest zeigt eine solche Fotokulisse das Meer und eine Mangrovenküste oder allenfalls auch eine Seelandschaft im Inland.<sup>290</sup> Im Fall der erwähnten Fotografien Félix Diallos könnte man das Gewässer und die Palmen im Kontext Malis und dessen ariden Klimas unter Umständen wohl auch als Oasenlandschaft interpretieren. Doch wahrscheinlich stellte diese Foto-Kulisse wegen des kahlen Baumes und den Lianen ursprünglich eine Mangroven- und Meeresküste dar.

Während die Fotokulisse mit kahlem Baum und Lianen in Bamenda im Allgemeinen seit spätestens den 1980er Jahren gemäss den von mir in Bamenda gesichteten Fotos kaum mehr verwendet wurde, waren andere künstliche Landschafts-, Küsten- und (Palmen-) Strandkulissen noch bis und mit ins Jahr 2003 und darüber hinaus in Gebrauch. Noch 2003 wurde insbesondere die gemalte Palmenküste-/Palmenstrandkulisse in Bamenda verwendet (Abb. 11, Abb. 51). Da die Palmenküste-/Palmenstrandkulisse in den Jahren 2003 bis 2009 allerdings meist nur als Malerei zu sehen war, erwies sie sich jedoch nicht mehr als aktuell. Denn gemalte Hintergründe kamen in Bamenda während der Zeit meiner Forschungen allmählich aus der Mode. Die Gründe dafür werden im Kapitel 2.5.3 erläutert.

Der Küsten- oder Mangrovenhintergrund sowie die Palmenküste-/Palmenstrandkulisse simulieren aus dem Blickwinkel der EinwohnerInnen der Binnenstadt Bamenda, dass die mit ihnen porträtierte Person an die Küste hat reisen können und somit das Meer gesehen hat. Der Palmenstrand oder die Palmenküste verweisen gemäss verschiedenen InformantInnen heute in Bamenda insbesondere auf die in Kamerun touristisch bekannten Strände rund um Limbé oder Kribi hin. Reisen zu können und fremde Orte gesehen zu haben beziehungsweise die Welt zu kennen, ist – wie schon erwähnt - in Bamenda etwas Prestigeträchtiges. Strand- und

---

<sup>289</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Peter Mokom Ngu am 12.10.06 und am 1.7.2013 in Bamenda.

<sup>290</sup> Zwei ältere Fotografen in der Region Nordwest, *Universal Photo* und *Excellent Photo* (beide anonymisiert), sprachen jeweils von einem Mangroven- und Meeresküstenhintergrund. Einer der beiden Fotografen verwendete diesen Hintergrund selbst in seinem Studio (Gespräche vom 18.7.09 und vom 4.9.09 in der Region Nordwest). Ein anderer älterer Fotograf, *Dynamic Photo* (anonymisiert), ging hingegen bei dieser Fotokulisse davon aus, dass sie einen See zeige. Bereits der Lehrmeister von *Dynamic Photo* besass diesen Hintergrund im Studio. Nachdem *Dynamic Photo* sein Fotostudio in den 1970er Jahren in Bamenda eröffnet hatte, machte er von einer solchen Foto-Kulisse ebenfalls Gebrauch (Gespräch mit *Dynamic Photo* vom 15.2.06 in Bamenda).

Meereskulissen können damit in Bamenda einer gewissen Sehnsucht nachkommen, Reisen unternehmen zu können. Auch heute noch beeindruckt in Bamenda ein Porträtfoto am Meeresstrand von Limbé (Kamerun). Ein solches Foto deutet auf Luxus und Geld hin, können doch viele Leute in Kamerun nicht einfach so ans Meer fahren. Am Strand von Limbé ist es für die Fotografen üblich, den Moment festzuhalten, in welchem die porträtierte Person demonstrativ im Meerwasser steht und es mit der Hand berührt (Abb. 70; vgl. Kapitel 2.3.2 und 2.4.1.).

Als Nächstes soll kurz auf b) Landschaftskulissen mit Bergen, Wäldern und Savannen eingegangen werden, die fast immer auch einen Blick auf einen See, auf einen Fluss oder auf das Meer beinhalten (Abb. 50, Abb. 71 und Abb. 72). Die Leute, die sich davor porträtieren lassen, können sich allenfalls als Reisende und als Touristen inszenieren. Manchmal sind auf Landschaftskulissen – genauer den lokal gemalten Landschaftskulissen – als weitere Attraktion auch noch wilde Tiere zu sehen. Dies allerdings nicht so oft.

Gerade die importierten Fototapeten mit europäischen oder nordamerikanischen Landschaftskulissen mit Bergen und/oder Wäldern können nach ersten Forschungsergebnissen den Leuten in Bamenda seltsam erscheinen. Sie zeigen aus Sicht der EinwohnerInnen Bamendas manchmal seltsame und künstliche, jedoch auch als schön empfundene Landschaften. Sie sind hier und da aus emischer Sicht eher bizarr wegen ihrer Vegetation sowie wegen ihren speziellen Farben in der Landschaft. So kann es auf den Fototapeten noch nie gesehene Bäume oder beispielsweise graue Berge mit einer weissen Spitze haben. Dass letzteres dann Schnee darstellt beziehungsweise was Schnee an sich ist, wissen DurchschnittseinwohnerInnen Bamendas gemäss verschiedenen Gesprächen kaum. Was bizarre Farben betrifft, meinte beispielsweise der junge Frederik, Bamenda, angesichts einer im Fotostudio *Studio Photo Vicky*, Limbé, zu sehenden importierten Fototapete mit einem goldlaubenen Herbstwald (Abb. 71), die Fotokulisse sei einfach von den Farben her ein schönes und sehr gut gemachtes künstliches Bild. Die Kulisse sei ein “*sophisticated picture*“ in einem guten Fotostudio. Dass die Natur irgendwo auf der Welt tatsächlich so aussehen könnte, wäre ihm nie eingefallen, wie er mir mitteilte.<sup>291</sup> Wenn man in den tropischen Klimazonen lebt, bekommt man diese herbstliche Farbenpracht eben nie zu Gesicht. Die emische Rezeption und Wahrnehmung von Fototapeten kann sich also von einer euro-amerikanischen Wahrnehmung stark unterscheiden.

Andere Landschaftshintergründe, die ebenfalls Vegetation der gemässigten Breiten zeigen, können gemäss kurzen Befragungen in der Wahrnehmung der EinwohnerInnen Bamendas

---

<sup>291</sup> Chatgespräch (Internet) mit Frederik, Bamenda, am 18.5.2010.

wiederum durchaus als Gegenden Afrikas erscheinen. Dies, wenn sie im Groben farblich und landschaftlich einigermaßen zu den afrikanischen Landschaften passen, die man aus eigener Erfahrung oder aus den Medien kennt.<sup>292</sup> Ein Beispiel: Für Frederik war die Landschaft auf einer Kulisse in einem Quartierfotostudio (Abb. 72) eine afrikanische. Die Abb. 72 zeigt jedoch eine europäische oder nordamerikanische Berg-Seen-Landschaft.

Weitgereiste Personen oder eventuell auch Menschen mit höherer Bildung kennen sich allerdings besser aus. Jack erkannte die Landschaft auf dieser Fototapete (Abb. 72) als europäisch oder nordamerikanisch und er meinte, dass Personen, die sich davor porträtieren liessen, auf dem Foto wie Touristen oder *bushfallers* in *whiteman kontri* aussähen. Er war denn auch schon nach Deutschland gereist und ist somit ein weit herumgekommener Mann, der solche Landschaften mit grosser Wahrscheinlichkeit entweder mit eigenen Augen direkt oder zumindest auf Fotos in (Reise-)Prospekten etc. gesehen haben dürfte.<sup>293</sup>

Die exemplarischen Aussagen von Jack und Frederik machen einmal mehr klar, dass das Fotokulissen rezipierende Publikum in Bamenda - wie anderswo auch - differenziert analysiert werden muss (vgl. Barber 1997b:353,360; vgl. Kapitel 1.2. und 1.4.2.).

Eine weitere in Bamenda übliche Fotokulisse ist das bislang in der Literatur noch nicht behandelte Thema c) des Wasserfalls (Abb. 11 und 52). Fotokulissen mit Wasserfall gibt es in Bamenda etwa seit etwa zwei Jahrzehnten. Sie sind in Bamenda als gemalte Fotokulissen oder als Poster in den Fotostudios vorhanden. Insbesondere das sprudelnde Wasser und damit das Glitzern desselben werden gemäss verschiedenen Gesprächen mit Leuten in Bamenda als sehr schön empfunden. Dass Seen oder Wasserfälle aus traditionell-religiöser Sicht als mögliche Orte von Glück, aber unter Umständen auch von Unglück bringenden übernatürlichen Wesen, von Göttern und Göttinnen sein können, spielt bei der Wahrnehmung solcher Fotokulissen gemäss verschiedenen InformantInnen in Bamenda allerdings keine Rolle. Die Natur wird, wie aus verschiedenen Gesprächen hervor gegangen ist, einfach für ihre Schönheit bewundert - vielleicht auch, weil man anhand der importierten Poster mit Wasserfällen und Landschaften sowie anhand des Tourismus-Diskurses "erlernt" hat, die schönen Seiten der Natur zu sehen. Hoffnungen, dass internationaler Tourismus in der Region Nordwest wegen ihrer schönen Landschaften und Wasserfälle sowie aufgrund der reichhaltigen traditionellen Kultur Einzug halten und Jobs kreieren könnte, existieren nach den von mir in Bamenda gesichteten Broschüren offenbar schon seit den 1980er/1990er Jahren. Möglicherweise können auch die

---

<sup>292</sup> Es muss allerdings umgekehrt hier auch noch gesagt sein, dass junge Leute in Bamenda manchmal auch über erstaunliche Details bezüglich der Lebensweise in Europa und Nordamerika Bescheid wissen. Dieses Wissen kommt vom Austausch mit *bushfallers* und auch durch die Informationen, die man sich aus dem Internet, Fernsehen und anderen Medien holen kann.

<sup>293</sup> Gemäss Gesprächen mit Jack im Oktober 2003 und am 10.3.06 in Bamenda.

Poster mit Wasserfällen den Anstoss für grossflächig gemalte Kulissen mit diesem Motiv gegeben haben. Es ist nach meinen ersten Eindrücken wahrscheinlich, dass Poster mit Wasserfällen erst in den 1990er Jahren nach Bamenda gelangt sind.

Als Nächstes sollen d) die Fotokulissen mit einem Dorf mit traditionell gebauten Häusern näher behandelt werden. Meist ist ein solches Dorf eingebettet in ein grünes, hügeliges Umland mit Fluss, See oder Wasserfall (Abb. 48, 49 und 73).

Der ältere, mittlerweile leider verstorbene Fotograf *Abraham Photo*, der den Hintergrund auf Abb. 49 für sein Studio genutzt hatte, ging davon aus, dass die Leute wie er selbst einen solchen Hintergrund lieben, wenn sie sich so vor einem traditionell gebauten Haus mit einem Gras- beziehungsweise Strohdach auf einem Foto sehen können. Er meinte denn auch wie andere ältere Leute, denen ich diese Studiokulisse auf einem Foto zeigte, dass man mit so einem Foto-Hintergrund den Kindern und Jugendlichen zeigen könne, wie früher Dörfer und ihre Häuser ausgesehen hätten.<sup>294</sup>

Alle Landschaftskulissen eignen sich übrigens, um davor in einer traditionellen und afrikanischen Kleidung, in Bamenda insbesondere in den traditionellen Trachten des Kameruner Graslands, zu posieren. Solche Porträtfotos vermitteln den Stolz auf Afrika und zeigen die Porträtierten als Leute der Tradition (Identität). Für Porträtierte, die traditionell gekleidet ins Fotostudio kommen, ist die Landschaftskulisse mit traditionellen Behausungen (Dorfkulisse) besonders passend. *Photo Abraham*, Bamenda, hat mir beispielsweise mitgeteilt, dass die Notablen (*notables*), das heisst Leute mit einem geringeren oder höheren traditionellen Titel eines *fondom*, gerne in traditioneller Tracht<sup>295</sup> vor seiner Fotokulisse mit dem gemalten *village* (Abb. 49) gestanden seien. Kinder dagegen hätten es vorgezogen, bei der spielerisch-bizarren Gesteinsformation auf der rechten Hälfte des Hintergrundes zu posieren (Abb. 49).

Ein Stadthintergrund wiederum, der die sogenannte *modernity* (Modernität) ins Bild rücken würde, passt gemäss manchen InformantInnen in Bamenda nicht zur traditionellen Tracht. Er stellt aus emischer Sicht einen Gegensatz zum Traditionellen dar. In der Region Nordwest ist das Leben auf dem Land noch heute in Vielem traditioneller. Das heisst, das traditionelle Brauchtum (Pidgin-Englisch: *kontri fashion*) wird dort im Allgemeinen noch gelebt, die

---

<sup>294</sup> Heute werden solche nach alter Art gebauten Häuser des Kameruner Graslands nur noch an speziellen Orten wie in der Umgebung eines Palasts unterhalten. Sie sind heute in der Stadt wie auf dem Land selten und ausserhalb des Verwendungszwecks für die *tradition*, ausserhalb traditionell-religiöser Kontexte, kaum mehr zu finden.

<sup>295</sup> Bei der traditionellen Tracht des Kameruner Graslandes können Abzeichen, die möglichen traditionellen Titel verraten. Unter diesen visuellen Titelabzeichen ist zum Beispiel bei Männern eines der markantesten die rote Feder an der traditionellen Kappe (*kontri cap*). Für die heutzutage als traditionell erachtete Kleidung im Kameruner Grasland siehe Horners Dissertation (1990:116-179).

traditionellen Masken-Gesellschaften nehmen einen wichtigen Platz ein und ein *chief* oder ein *fon* und dessen traditionelle Notablen haben noch immer das Sagen. Selbst die traditionelle Acht-Tage-Woche hat heute auf dem Land noch Gültigkeit.

Landschaftskulissen vermitteln des Weiteren oft eine gewisse Romantik des guten (alten) Lebens auf dem Land. So meinten mit Blick auf die Kulisse auf Abb. 73 der Fotograf *Multi-Media Photo* in der Stadt Buea sowie sein beim Gespräch mit mir ebenfalls zugegen gewesener Bruder, dass diese ländliche Fotokulisse das sorgenfreie und schöne Leben darstelle: Das Land und das nahe Gewässer lieferten dem Menschen alles, was er zum Leben brauche, so dass er ohne Geldsorgen leben könne. In der Stadt hingegen sei Geld immer knapp und notwendig, um überleben zu können. Das städtische Leben sei ein ständiger Kampf.<sup>296</sup> Das ist womöglich unter Städtern eine übliche Vorstellung (*image*) über das urbane Leben. Auch Tobias Wendl und Margrit Prussat (1998:34) haben hinsichtlich der in ghanaischen Fotostudios vorhandenen gemalten Landschaftskulissen mit traditionellen Dörfern eine gewisse Romantisierung des Landlebens aus Städtersicht angesprochen. Mit dem Verweis auf Wendl und Prussat (1998:34) sei hier auch gleich darauf hingewiesen, dass man das Genre der Landschaftskulissen auch anderswo im sub-saharischen Raum in den Fotostudios vorfinden kann.

Wie bereits bemerkt, werden grüne Foto-Hintergründe wie Park- und Gartenlandschaften verwendet (Kapitel 2.1.2, 2.3.2 und 2.5.2.2). Neben entsprechenden Studiohintergründen (Fototapeten, Poster, gemalte Kulissen) gebrauchen Fotografen in der Region Nordwest grüne Umgebungen unter freiem Himmel mit Blumen, Hecken und Pflanzen sowie mit Wasserfällen. Solche realen Kulissen werden in Bamenda *natural backgrounds* genannt.

"Grüne" reale Foto-Hintergründe mit Stauden, Büschen, Gras etc. gibt es schon lange. Wendl und Prussat (1998:34) haben bereits festgehalten, dass StadteinwohnerInnen in Ghana Blumen und Gärten etc. mit Schönheit verbinden. In manchen sub-saharischen Gegenden scheint dieses ästhetische Empfinden offenbar vor langer Zeit angeeignet worden. So trifft es nachweislich zu, dass Fotokulissen aus Europa mit Gärten, Parklandschaften oder mit Blumenarrangements schon früh von afrikanischen Fotografen verwendet worden sind. Beispielsweise haben Lutterodt (vgl. Wendl/Prussat 1998:30) in Accra oder *Photo George* in Douala (Abb. 9) jeweils Fotokulissen viktorianischen Stils gehabt, auf welchen Blumen oder Pflanzen als Zier- und Dekorelemente gezeigt wurden.

Gemäss Abraham Takoutouo (*Abraham Photo*) sind in Bamenda bereits in den 1950er/1960er Jahren Blumen bei der weiblichen Kundschaft der Fotografen beliebt gewesen. Fotografen

---

<sup>296</sup> Gemäss Gespräch am 31.1.08 in Buea.

wie Charles Che Ndifor alias *C.C. Spot* und John Akosah, beide damals in *Old Town*, Bamenda, pflanzten vor ihren Fotostudios Blumen, vor welchen insbesondere die Damen gerne für Fotos posiert hätten.<sup>297</sup>

Im Weiteren werden in Bamenda – wie in manch anderer sub-saharischer Gegend – seit längerer Zeit gerne Fotos vor Hecken und Pflanzen aufgenommen. Auch diese Fotohintergründe sind in den sub-saharischen Fotokulturen schon lange verbreitet.<sup>298</sup> Man vergleiche hierzu beispielsweise die jahrzehntealten Fotos von Seydou Keïta aus Mali bei Magnin (1997:255-256). Abb. 74 und 75 zeigen zwei ältere Beispiele aus der Gegend von Bamenda. Das Foto auf Abb. 74 datiert beispielsweise in die 1970er Jahre.

Afrikanische Fotografen stellten zudem früher - wie ihre europäischen Berufskollegen – ihrer Kundschaft (künstliche) Blumen zum Posieren und zum In-der-Hand-Halten zur Verfügung, was noch im Kapitel 2.5.4 kurze Erörterung finden wird.

Heute gibt es in Bamenda in den Fotostudios gemalte Kulissen mit Blumen, aber auch importierte Fototapeten mit grossen Blumenfeldern und Parklandschaften. Auf Abb. 76 ist eine entsprechende Fototapete aus Bamenda zu sehen, die aus dem Ausland nach Kamerun gebracht wurde – ein weiteres Beispiel für die globale Zirkulation der Bilder. Oft findet man in den Fotostudios Bamendas zur Dekoration oder als "Foto-Kulisse" auch Poster (ungefähr im A3-Format) mit asiatischen Gärten, Brücken und anderen asiatischen Architekturelementen. Es sind Poster, die vermutlich angesichts aufgedruckter asiatischer Schriftzeichen aus dem asiatischen Raum nach Kamerun importiert werden. Gerade als Mehrfachposter-Hintergrund können solche Poster als Fotokulissen eingesetzt werden (Abb. 77).

Der reale begrünte Hintergrund (*natural background*) ist in den letzten Jahren in Bamenda zum absoluten Favoriten unter den (Freiluft-)Fotokulissen avanciert. Wie schon in Kapitel 2.3.2 erwähnt, werden solche Fotos von *ambulants* unter anderem nach dem sonntäglichen Kirchgang vor einigen Kirchen Bamendas mit schön gepflegtem grünen Umschwung aufgenommen. Aber auch vor oder neben Fotostudios lässt sich in Bamenda - wie schon zu Zeiten von *C.C. Spot* und *Akosah Photo* - immer wieder ein kleiner begrünter Platz (Garten) entdecken, der nicht nur zur Verschönerung des Geschäftsplatzes angelegt ist, sondern auch, um dem allfälligen Wunsch der Kundschaft nach einem *natural background* zu entsprechen (Abb. 78).

---

<sup>297</sup> Gemäss Gespräch mit Abraham Takoutou (*Abraham Photo*) am 28.8.09 in Bamenda.

<sup>298</sup> Was geschichtliche Ursprünge dieses Fotohintergrunds auf dem afrikanischen Kontinent betrifft, ist unter anderem vielleicht auch auf Jürg Schneiders (2011:161) Gedanken zu verweisen, dass europäische Fotografen im 19. Jahrhundert AfrikanerInnen vor einem "wildem" Hintergrund porträtiert haben könnten, um eine "primitive" Umgebung zu schaffen.



Gärten eignen sich als Fotohintergrund auch, weil sie wie bereits angedeutet die Bedeutung eines kultivierten und gehobenen Lebensstils vermitteln - zumal sie mit mühevollen respektive kostspieligem Unterhalt und Landbesitz verbunden sind. Begrünte sowie gepflegte Anlagen, Gärten und Blumen können zudem das *image* und die Konnotationen von Romantik und des Reizend-Liebevollen besitzen. So hatte die ältere Informantin Ma Glory noch einige aus Europa stammende Postkarten aus den 1970er Jahren in ihrer Fotosammlung, die Blumen oder etwa ein europäisches Pärchen (weisser Hautfarbe) im Grünen zum Gegenstand hatten. Auf der Rückseite fanden sich relativ oft Liebeserklärungen von Ma Glory und ihren damaligen Liebhabern. Die Postkarten waren nach dem Kleingedruckten auf ihren Rückseiten manchmal in Europa produziert und in Kamerun verkauft worden – ein weiteres Beispiel für eine globale Distribution der Bilder. Abb. 79 zeigt aus bildrechtlichen Gründen eine handgefertigte Illustration, die den auf diesen Postkarten zu sehenden Bildnissen nachempfunden ist.

In kamerunischen Musik-Videos von lokalen Gospelchören sowie von regionalen oder westafrikanischen Musikstars wird ebenfalls häufig der *natural background* verwendet. Die SängerInnen tanzen zu ihren Liedern auf schönem Rasen und in schönen Gartenanlagen. Es ist sehr gut möglich, dass solche Musik-Videos, die in den Haushalten konsumiert werden, den Gebrauch des *natural background* in der Fotografie gefördert haben (Intermedialität).

Verschiedene InformantInnen in Bamenda haben neben den erwähnten Wasserfällen auch botanische Gärten und die Zoos in Yaoundé und Limbé mit ihren Tieren, ja selbst die schöne Umgebung von Dörfern als touristische Attraktionen (*“tourist place“*) und als Sehenswürdigkeiten angesprochen, was in anderen Gegenden Afrikas nicht anders sein dürfte (vgl. Wendl/Prussat 1998:34). Die Leute in Bamenda haben nur selten die Gelegenheit, ihr knappes Geld für die Besichtigung von Sehenswürdigkeiten auszugeben. Das ist wohl ein weiterer Grund, weshalb all die soeben behandelten Aspekte auf den Kulissen in den Fotostudios anzutreffen sind.

#### **2.5.2.5. Stoffhintergründe und übrige Fotokulissen**

Stoffhintergründe (Stoffvorhänge) werden auf dem afrikanischen Kontinent und in der gewerblichen Porträtfotografie schon seit Langem verwendet. So finden sich etwa bei Schneider (2011:162-163) zwei Fotografien aus ungefähr dem Jahr 1885, auf welchen sich *chiefs* mit ihren Frauen vor aufgehängten Stofftüchern ablichten liessen, die als Fotokulisse dienten. Die Fotos erstellten John Parkes Decker und eventuell Jonathan Adagogo Green, die einige Zeit in Westafrika als gewerbliche Fotografen tätig waren. Decker war von 1867 bis

1890 an der Westküste Afrikas tätig (Senegal, Gambia, Fernando Po), Green war im späten 19. Jahrhundert im Nigerdelta (Bonny) aktiv (Schneider 2011:325; Kapitel 2.1.1.).

Im Gebiet der heutigen Region Nordwest sind in der Fotografie Stoffvorhänge wie erwähnt seit den 1950er/1960er Jahren in Gebrauch. Nach älteren Informanten sollen es die Ibo-Fotografen gewesen sein, die in dieser Region die Stoffhintergründe und gemalte Fotokulissen eingeführt haben (siehe Kapitel 2.1.2).

Bezüglich der Verwendung von Stoffhintergründen bei Porträts haben sub-saharische Fotokulturen viel mit jenen in Europa oder den USA gemeinsam. Man darf vermuten, dass diese Praxis, ein Tuch als Fotohintergrund zu gebrauchen, je nach Gegend oft wohl spätestens während der Kolonialzeit aus der europäisch-amerikanischen Fotografie von afrikanischen Fotografen übernommen und angeeignet wurde. Das Aufkommen der Passfotografie in kolonialer und postkolonialer Zeit dürfte dem Fotografieren mit Stoffvorhang weiter Auftrieb gegeben haben, da für Passfotos einfarbene Stoffvorhänge als Hintergrund geeignet sind. Die kamerunischen Passfotos werden seit Jahrzehnten üblicherweise vor einem roten Stoffhintergrund gemacht (Kapitel 2.1.2. und 2.6.).

Ganz allgemein haben Hintergründe aus Stoff den Vorteil, leicht zu sein. Schon die ehemaligen Wanderfotografen in Afrika dürften sie deshalb verwendet haben. Heute nehmen die *ambulants* je nach dem einen roten Stoffvorhang in ihrer Tasche mit, um im Fall der Fälle taugliche Passfotos schießen zu können. Auch bei den temporären und improvisierten Freiluft-Fotostudios der *ambulants* während der Festtage gehören Stoffvorhänge zur üblichen Ausrüstung. Im Fotostudio wiederum haben Stoffvorhänge den Vorteil, dass sie beim oft knappen Platz leichter zu handhaben sind. Studiofotograf Theo, Bamenda, erzählte mir, dass er aus Gründen der Handhabbarkeit nicht mehr die relativ schweren gemalten Fotokulissen aus Spanplatten besitzen möchte, sondern nur noch solche aus Stoff.<sup>299</sup>

Während es in Bamenda bis zur Jahrtausendwende - nach älteren Studiofotos zu urteilen - im Schnitt bloss drei Stoffhintergründe in den Studios zur Auswahl gab, umfasst heute das Sortiment oft bis zu einem Dutzend Vorhänge (Abb. 44 und 80).

Heute wirken gegenständlich gemalte Hintergründe für jüngere Generationen – ob nun auf Stoff oder auf Spanplatten – altmodisch oder gar kindisch, wie sich aus diversen Gesprächen mit jüngeren Leuten in Bamenda ergab. Der *natural background*, einfarbene sowie mellierte-wolkenartige (“Wolkenfonds“) oder mehrfarbene Stoffvorhänge mit ihren abstrakten, teils farbenfröhlichen Mustern sind deshalb heute zu den gegenständlich-gemalten Fotokulissen eine geschätzte Alternative (Abb. 80). Auch die jungen Leute, die einen guten Teil der

---

<sup>299</sup> Gespräch mit Theo Anfang 2008 in Bamenda.

Kundschaft der Fotografen ausmachen, fanden und finden solche Stoffkulissen gut. Stoffhintergründe mit abstrakten Mustern waren deshalb während meinen Forschungsaufenthalten in Bamenda neben dem *natural background* ziemlich in Mode.<sup>300</sup>

Die Stoffhintergründe sind in Bamenda zumeist ein- oder mehrfarbig, und allermeistens nicht gegenständlich-darstellend. Als Mindestgrundausrüstung finden wir heute in den Fotostudios Bamendas praktisch immer monochrome Hintergründe mit tiefem Rot, dunklem Schwarz oder hellem Weiss. Die Farben blau, grün und braun kommen ebenfalls unter diesen monochromen Hintergründen vor. Seit einigen Jahren werden auch öfter Vorhänge in übrigen Farben oder Vorhänge, die sich nur in ihren Farbtönen unterscheiden, verwendet. Unter diesen weiteren Farben waren in Bamenda während meiner Forschungsaufenthalte beispielsweise zu beobachten: violett, rosa, orange, gelbliches Weiss, glänzendes Weiss oder ein relativ weit geknüpfter, beinahe durchsichtiger weisser Vorhang etc. (vgl. Abb. 44 und Abb. 80).

Wohl eher selten kann es vorkommen, dass die Farben solcher Stoffvorhänge mit gewissen Assoziationen besetzt werden. So meinte mir gegenüber der ältere Fotograf *Sunray Photo* (anonymisiert), dass sein dunkelbrauner monochromer Stoffhintergrund in seinem Studio einen Raum in einem luxuriösen Bankgebäude simulieren würde.<sup>301</sup> Er dachte dabei offenbar an die dunklen Holzvertäfelungen, die in Bamenda in luxuriös ausgestatteten Räumen Verwendung finden.

Zu den monochromen Stoffhintergründen kamen in Bamenda seit den 1960er/1970er Jahren auch Vorhänge mit bedruckten Mustern hinzu. So waren in Bamenda beispielsweise seit den 1960er/1970er Jahren Stoffvorhänge mit Blumen- beziehungsweise Tulpenmustern (Abb. 44) in Gebrauch. Auch Vorhänge mit vertikalen Streifenmustern, welche in Bamenda seit Jahrzehnten auf Studiofotografien gesehen werden können, findet man noch gelegentlich (Abb. 32). Eine neuere Erscheinung sind glänzende Stoffe als Foto-Hintergrund, die in verschiedenen Farben gehalten sind - bis hin zu glänzend goldfarben.

Zwischen November 2003 und Oktober 2005 hat sich in Bamenda die Praxis in den Fotostudios verbreitet, monochrome Stoffhintergründe miteinander zu kombinieren. Noch im Oktober 2003 gab es solche Kombinationen nicht. Die Leute in Bamenda empfinden es mittlerweile als langweilig, wie früher vor einem einfachen monochromen Hintergrund zu

---

<sup>300</sup> Auch in Nigeria und anderswo gibt es die gegenständlich-darstellenden und diffusen, abstrakten Hintergründe. In Nigeria werden die Fotostudio-Hintergründe die eher gegenständlich-darstellend sind, im dortigen professionellen Jargon *discovery backgrounds* (Landschaften, städtische Skylines und Innenarchitektur) und die diffusen, mellierten oder abstrakten Hintergründe *texture backgrounds* genannt (Nimis 2001:298).

<sup>301</sup> Gespräch mit *Sunray Photo* im Oktober 2003 in Bamenda.

stehen, wie mir beispielsweise *Lily Photo*, Bamenda, sagte.<sup>302</sup> 2009 bekam ich mit, wie eine Kundin bei *Lily Photo* ganz explizit wünschte, nicht vor einem einfarbigen Hintergrund, von ihr „*plain background*“ genannt, zu stehen.<sup>303</sup> Es gibt verschiedene Möglichkeiten, um verschiedenfarbige Stoffhintergründe zu kombinieren, um einen einfarbigen und langweiligen Foto-Hintergrund zu vermeiden. So kann für eine Kombination der Vorhänge der eine als Haupthintergrund genommen werden, während ein andersfarbiger mit stärkerem Kontrast zu ersterem in geeigneter Weise davor gehängt wird: Manchmal wird die Kombination realisiert, indem der Fotograf den zweiten farblich meist stark kontrastierenden Vorhang zu einer „Stoffwurst“ verdreht, die dann auf der gegenüber liegenden Seite mit einer Schnur fest gemacht wird, so dass er vor dem monochronen Haupthintergrund von links nach rechts (respektive umgekehrt) einen diagonalen Bogen beschreibt. Auf Abb. 81 sieht man ein solches Beispiel dieser 2006 relativ neu gewesenen Weise der Hintergrundgestaltung, die bei meinem letzten und sehr kurzen Aufenthalt Mitte 2013 immer noch aktuell war. Eine andere Variante ist es, den vorderen Stoffvorhang so zu drapieren, dass dieser ein Dreieck vor dem Vorhang bildet, welcher als bildlicher (Haupthinter-)Grund dient (Abb. 82). Eine weitere Version ist auch, einen (monochronen) Vorhang als Haupthintergrund zu nehmen und zum Kontrast einen andersfarbigen Vorhang in der Mitte hängen zu lassen (Abb. 83). Es gibt auch weitere Möglichkeiten, Vorhänge zu verwenden: So können – wie von mir einmal beobachtet – beispielsweise auch zwei gleichfarbige Vorhänge vor dem hauptsächlichen und den bildlichen Grund darstellenden Vorhang parallel zueinander positioniert werden.<sup>304</sup> Dies alles sind Spielarten, um der Kundschaft etwas farbliche Abwechslung zu bieten und das Fotogeschäft attraktiv zu gestalten. Gleichwohl gab es bis 2009 in der Stadt Bamenda solche Kombinationen von monochronen Stoffhintergründen auf Fotos nicht so häufig zu sehen. Innovationen betrachten Studiofotografen als ein Geschäftsgeheimnis und finden daher den Weg zur Konkurrenz manchmal nur langsam.

Wie bereits erwähnt sind Studiofotografen durchaus bestrebt, einzigartige und neuartige Fotokulissen zu besitzen (Kapitel 2.3.1.). Dies gilt auch für Vorhänge, die als Foto-Hintergründe dienen. Mitunter des Geschäftsprofits wegen kann hierbei Neues entworfen und die Kreativität angekurbelt werden. So besass etwa das Fotolabor *Logona Photo* (heute *Laguna Photo*) im Jahr 2006 einen abstrakten Stoffhintergrund mit verschiedenfarbigen Quadraten, den sonst niemand in Bamenda hatte und der – wie eigentlich alle Foto-Hintergründe - als Geschäftsgeheimnis gehütet wurde: Es wurde mir denn auch verwehrt, ihn

---

<sup>302</sup> Gespräch mit *Lily Photo* am 20.8.09 in Bamenda.

<sup>303</sup> Beobachtung am 20.8.09 in Bamenda.

<sup>304</sup> Beobachtung am 9.5.06 in Bamenda.

zu fotografieren.<sup>305</sup> Das Quartierstudio *Pentium Photo* wiederum hatte beispielsweise zwei spezielle Stoffhintergründe, die sonst ebenfalls kein Studio in Bamenda besass: Einer stellte in relativ abstrakter Weise die Sonne (Abb. 84) dar, der andere den Mond. Ein benachbartes Quartierfotostudio, *Lily Photo*, besass einen gelben Stoffhintergrund mit gemalten Bambusstangen (Abb. 85). Auch dies war ein Fotohintergrund, den man sonst in keinem anderen Fotostudio in Bamenda finden konnte. Einen anderen Spezialfall gab es im Fotolabor *Fast Photo* (anonymisiert), wo im Fotostudio eine sehr grosse US-Flagge als Vorhang und Studiohintergrund vorhanden war. Diese grosse Flagge konnte ohne Weiteres einen ganzen Hintergrund eines Fotos abdecken. Die Flagge soll nach Meinung des Laborbesitzers Gerald deutlich machen, dass das Foto prestigeträchtigerweise in den USA geschossen worden sein muss! Denn in Afrika könne man eine US-Flagge nicht auftreiben. Gemäss Gerald hat ein US-Amerikaner die Flagge nach Bamenda gebracht.<sup>306</sup>

Auch andere Foto-Hintergründe findet man in Bamenda nur vereinzelt. So verwendete nur ein einziger *ambulant* in Bamenda *church pictures*, und zwar für seine improvisierten (Freiluft-) Fotostudios an Weihnachten und Neujahr (Abb. 86).<sup>307</sup> Insbesondere für Weihnachten sind die in Bamenda sogenannten *church pictures* im Grunde sehr passend, weil sie kirchliche Motive wie Jesus oder Maria zeigen. Die *church pictures*, die relativ häufig in privaten Haushalten vorgefunden werden können, sind meist aus dem Ausland importierte Drucke und Poster (vgl. Abb. 86).

Eine für Bamenda einzigartige Fotokulisse habe ich ebenso im Fotostudio *Snap Photo* (anonymisiert) gesehen. Die Kulisse zeigte ein grosses Herz mit der Aufschrift "*I miss you*" (Abb. 87). Dieser Hintergrund steht Verliebten für Einzel- oder Doppelporträts zur Verfügung. Als Einzelporträt kann ein solches Foto an die Angebetene oder den Angebeteten überreicht werden (Kapitel 3.1.). Auf diese Art erübrigt sich eine Bildbearbeitung – etwa digital oder durch Fotocollage (Kapitel 2.6.) – für den Textzusatz "*I miss you*".

Weitere Foto-Hintergründe, die hier und da in Bamenda verwendet werden, sind Poster oder industriell bedruckte Vorhänge, die Musik-Stars wie die auch in Bamenda populär gewesenen *boy groups* namens *Backstreet Boys* oder *Westlife* porträtieren. Solche Poster sind entweder aus Nigeria – meist an ihrer schlechten Druckqualität zu erkennen – oder es sind Hochglanzposter aus anderen Erdteilen. Ebenso gibt es importierte Hochglanzposter in den Fotostudios Bamendas, die prominente Fussballstars wie Ronaldinho oder – wie erwähnt – schöne euro-amerikanisch eingerichtete Stuben und Schlafzimmer oder ein Stilleben mit

---

<sup>305</sup> Begebenheit vom 16.11.06 in Bamenda.

<sup>306</sup> Gemäss Gespräch mit Gerald am 7.1.08 in Bamenda.

<sup>307</sup> Beobachtungen vom 24.12.05, 1.1.06 und 8.1.06 in Bamenda.

Früchten darstellen (Abb. 56). Mit solchen Themen und Motiven verweisen solche Poster auf verehrte Idole oder auf Bilder des guten Lebens mit schöner Innenausstattung oder köstlichem Essen. Einzelne Poster (also Poster, die nicht Teil eines Mehrfachposterhintergrunds sind) schmücken allerdings meist bloss das Fotostudio und werden eher selten von der Kundschaft als Foto-Hintergrund benutzt. Die Hochglanzposter mit Fussballstars, Stilleben etc. werden nach verschiedenen InformantInnen in Bamenda – dies ein weiterer Hinweis zur globalen Wanderung der Bilder - offenbar häufig aus China importiert und können bei Strassen- und Markthändlern in den kamerunischen Städten erworben werden.

Einige Fotohintergründe sind für Bamenda bloss noch von historischem Interesse. Darunter fällt die während der Ära der Schwarzweiss-Fotografie in Bamenda vorhanden gewesene Mode, sich mit einem herabhängenden dicken Tau fotografieren zu lassen (Abb. 88).<sup>308</sup> Über Bedeutungen dieses Arrangements wussten ältere Auskunftspersonen nicht Bescheid. Auch im Städtchen Mbouda unweit der Stadt Bamenda war diese Mode mit dem Seil bekannt, wobei David Zeitlyn ebenfalls nichts Näheres darüber erfahren konnte (Zeitlyn 2010b:474-475). Angesichts der möglichen Seemannsmütze, die einer der beiden Männer auf Abb. 88 trägt, könnte diese Inszenierung - zumindest für dieses einzelne Foto! - eine Art Meeres- und Seemannsromantik zum Thema gehabt haben. Männer, die als Seeleute an die Küste gingen, dürften in den 1960er Jahren und allenfalls noch später in Bamenda (und Mbouda) sicherlich als besser gestellt betrachtet worden sein. Damit könnte dieses Arrangement mit dem Seil auf den Traum vom besseren und prestigeträchtigen Leben hingewiesen haben (Abb. 88). Es kann allerdings sehr gut sein, dass diese Inszenierung auch einfach “nur“ eine Mode ohne tiefere Bedeutung war, denn eine bei Zeitlyn (2010b:475) vorzufindende Fotografie zeigt bloss einen zwar gut, aber relativ gewöhnlich gekleideten Mann mit einem herabhängenden Seil. Vielleicht ergab sich diese Art des Posierens mit dem Seil dadurch, dass man früher - zumindest in Bamenda - auch mit einem Baumstrunk und einem Seil posierte (Abb. 89). Dies war womöglich eine gewisse stilisierte Anlehnung an den ab den 1960er Jahren in Bamenda üblichen und gemalten Seen- und Mangrovenküstenhintergrund mit Lianen an einem kahlen Baum (Abb. 43 und 69; Kapitel 2.5.2.4.). Lässt man den Baumstrunk, der den Mangrovenbaum darstellt, weg, ergibt sich leicht die Möglichkeit, wenigstens noch mit dem herabhängenden Seil zu posieren (Abb. 89).

Hinsichtlich in Bamenda früher gepflegter Moden ist auch die spezielle fotografische Inszenierung zu erwähnen, in der die porträtierte Person im Dunkel vor einer Glühbirne so positioniert wurde, dass der Hinterkopf erhellt und damit dort eine Art “Licht-Aura“ erzeugt

---

<sup>308</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 2.2.07 in Bamenda.

wurde. Der Fotograf Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*, Bamenda) erinnerte sich an dieses Genre als “*dark background with light behind*“ (Abb. 90). Dieser *style* sei am Aussterben gewesen, als er Anfang der 1980er Jahre mit der fotografischen Lehre begonnen habe.<sup>309</sup> Auf Fotos aus den 1970er/1980er Jahren sind afrikanische und westliche Musikstars in ähnlichem Stil im Schweinwerferlicht zu sehen. Solche Fotos erschienen damals auf Schallplattenhüllen (Abb. 91) und wohl auch in Zeitschriften etc. Möglicherweise geht der “*dark background with light behind*“ auf solche Bilder von Musikstars zurück. In einem in Bamenda auf Musik spezialisierten Laden, der *Discothèque Jeanson* an der *Ghana Street*, kann man noch heute Schallplatten mit Plattenhüllen aus den 1970er Jahren mit entsprechenden Bildern von Musikstars bestaunen und kaufen. Früher hätte man in Bamenda allerdings solche Schallplattenhüllen mit den Musikstars gemäss den Aussagen älterer InformantInnen nur in sehr wohlhabenden Häusern oder im abendlichen Ausgang in bestimmten Lokalen finden können, die mit Plattenspielern ausgerüstet waren.

Dass Jugendliche früher zumindest in Bamako (Mali) den Schallplattenhüllen und den darauf gedruckten Fotos Aufmerksamkeit schenkten, belegt sehr schön ein Foto des Fotografen Seydou Keïta. Er lichtete eine junge Frau ab, wie sie mit einer Schallplattenhülle der Musikgruppe *Eagles* posiert und die dort abgelichteten Musikstars verträumt anschaut, also ganz offensichtlich bewundert. Ein anderes von ihm aufgenommenes Foto porträtiert ebenfalls eine junge Frau, die sich in einem Raum an einen Tisch mit einem in Betrieb gesetzten Plattenspieler anlehnt, während Musikstars auf an die Wände gehängten Zeitschriftenseiten und Postern zu sehen sind (vgl. Magnin 1997:245,267,281). Wie in Kapitel 2.8.2.2 kurz dargelegt werden wird, hat die Nachahmung von populären Musikstars in Bamenda - und wohl in vielen sub-saharischen Fotokulturen generell - eine längere Geschichte.

Gesetzt den Fall, dass tatsächlich die Fotos auf Schallplattenhüllen oder auf Bildern aus Zeitschriften und dergleichen zum *style* des “*dark background with light behind*“ anregten, wäre dies erneut ein Fall von Intramedialität wie auch Globalisierung. Intramedialität bedeutet wie erwähnt, dass Bezüge zwischen mindestens zwei Werken ein und desselben Mediums, hier der Fotografie im weiten Sinne, bestehen (vgl. Rajewsky 2002:12; Kapitel 1.4.2.). Doch kann es heute und im Nachhinein sehr schwierig werden, eine solche Intramedialität hieb- und stichfest nachzuweisen.

Inwieweit diese Moden des herabhängenden Seils oder des “*dark background with light behind*“ regional oder gar international in west- oder zentralafrikanischen Fotostudios

---

<sup>309</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) am 22.8.09 in Bamenda.

vorhanden waren, benötigte weitere Forschung. Ich habe hierzu in der Literatur über die sub-saharischen Fotokulturen keine entsprechenden fotografischen Quellen gefunden.

Eine weitere hier noch zu nennende historische Fotokulisse ist der Flughafenhintergrund. Wie andernorts im sub-saharischen Raum wurde auch in Bamenda der Flughafenhintergrund in den Fotostudios benutzt (vgl. Wendl/Prussat 1998:32; vgl. Pinther 1998:39). Der Flughafenhintergrund zeigte oft ein auf dem Rollfeld befindliches Flugzeug einer nationalen oder internationalen Fluggesellschaft mit offener Tür und Aufgangstreppe. Es konnten auch gleich mehrere Flugzeuge verschiedener internationaler und nationaler Fluggesellschaften auf dem Rollfeld zu sehen sein (Abb. 92). Die Kundschaft des Fotostudios konnte sich so ganz mondän respektive weltgewandt zeigen und abflugbereit porträtiert in Szene setzen (Abb. 92). Diese Foto-Inszenierung versucht damit zu simulieren, wie es wäre, wenn man das Geld und das nötige Visum hätte, um nach *whiteman kontri* zu reisen (vgl. Wendl/Prussat 1998:32; vgl. Pinther 1998:39). Das Flugzeug gilt an sich noch heute als eine äusserst modernes, bestaunenswertes und prestigeträchtiges Transportmittel, denn in Kamerun können sich nur relativ wenige Leute einen Flug leisten. Nicht selten ist heute noch auf den gemalten Fotokulissen diverser Genres irgendwo ein Flugzeug am Himmel zu sehen. In Bamenda scheint der Flughafenhintergrund besonders in den 1970er und 1980er Jahren beliebt gewesen zu sein. In den Haushalten Bamendas fand ich jedenfalls verschiedentlich Fotos mit einer Flughafenkulisse und mit einem Datumsstempel aus den 1970er und 1980er Jahren. Diese Fotos waren gemäss darauf angebrachten Geschäftsstempeln in verschiedenen und heute teils nicht mehr existierenden Fotostudios in Bamenda produziert worden. Im Jahr 2006 war in Bamenda nur noch im Fotostudio *Gold Photo* (anonymisiert) ein solch alter gemalter schwarzweisser Flughafenhintergrund vorhanden. Er wurde praktisch nicht mehr gebraucht.

#### **2.5.2.6. Die ambulante Fotografie und ihre typischen Foto-Szenen und -Kulissen**

Viele der oben erwähnten Fotokulissen wie der Hausmauer- oder der Haus- und Villahintergrund wurden und werden realiter auch bei der ambulanten Fotografie in der Stadt eingesetzt. Der *natural background* ist ein erwähntes Beispiel für eine heute besonders häufig in der ambulanten Fotografie angewandte reale Fotokulisse.

Einer der spezifisch in der ambulanten Fotografie eingesetzten Foto-Hintergründe ist das Automobil. Ein schönes Auto kann bei Porträtfotos als dominierender Mittel- und Hintergrund oder als Requisit dienen. Gerade ein exklusives Privatfahrzeug verschönert aus emischer Sicht das Porträtfoto ungemein. Eine solche fotografische Inszenierung mit Auto kann die davor posierende Person natürlich auch als den/die BesitzerIn dieses Wagens



darstellen – eine prestigeträchtige Sache, denn in Kamerun haben nur die relativ wenigen wohlhabenden Leute ein Auto (vgl. Borgatti 2013:328). Die in Bamenda überwiegende Zahl der Autos sind Taxis, die praktisch alle alte Gebrauchtwagen sind, welche von Europa nach Kamerun verschifft wurden. Erhellend, was es gesellschaftlich bedeutet, ein privates Auto zu besitzen, mag der Umstand sein, dass es in Bamenda durchaus vorkommen kann, dass eine Person – sonst immer knapp bei Kasse – während der Taxifahrt nach allen Seiten möglichst viele passierende Bekannte zu grüssen versucht. Damit kann sie stolz beweisen, dass sie sich eine Taxifahrt hat leisten können.<sup>310</sup> Dabei betrug bis 2009 in Bamenda der Preis für eine Taxifahrt 100 oder 150 XAF, was ungefähr 25 oder 35 Schweizer Rappen entspricht.

Für ein Foto mit Auto wird bevorzugterweise ein gut erhaltenes, relativ schön aussehendes Fahrzeug gewählt. Vorrang genießt wenn immer möglich das exklusive und prestigeträchtige Geländewagenmodell *Prado* von *Toyota* oder eine äusserst prestigeträchtige Limousine einer Marke wie *BMW*. Das Non-Plus-Ultra wäre ein *Hummer*, ein *Lamborghini* oder ein *Maserati* etc. Viele – gerade junge Leute – kennen die prestigeträchtigsten Modelle dieser Marken sehr genau, und zwar – etwa von Freunden darauf aufmerksam gemacht – aus den Medien. So können in Bamenda solch attraktive Autos in den US-Rap-Musik-Video-Clips auf DVDs und im Internet gesehen werden. Fotos von schönen Luxuskarossen haben Jugendliche zudem auf ihren Mobiltelefonen gespeichert und tauschen diese digitalen Lichtbilder sicherlich auch per *bluetooth*-Technologie etc. untereinander aus.

Beim Posieren mit Autos stehen die Leute meist vor dem Fahrzeug (Abb. 93). Beliebter ist es auch, lässig hinter dem Lenkrad zu sitzen – bei offener Autotüre, wobei das linke Bein auf dem Boden steht. Auch stehend kann bei offener Autotüre fürs Foto posiert werden (Abb. 94). Das Posieren mit den Autos wildfremder Leute ist üblich. Dies war zum Beispiel beim Foto auf Abb. 93 der Fall, das an einem Sonntag auf dem Gelände der *Aziri New Church*, Bamenda, entstand. Der Wachmann wollte ebenfalls ein Foto vor dem auf Abb. 93 zu sehenden Auto haben, nachdem er gesehen hatte, dass sich eine Familie nach dem Besuch des sonntäglichen Gottesdiensts davor hatte fotografieren lassen. Es war ein klarer Fall von Nachahmung, was die Genres der Foto-Produktionssituationen betrifft (Kapitel 4.2.1.).<sup>311</sup>

Sehr gut macht es sich auch, wenn man mit dem Schlüssel in der Hand die Autotüre öffnend oder schliessend posieren kann. So sah ich in Bamenda ein solches Foto des jungen Terence: Wie er mir erzählte, hatte er nach dem Gottesdienst den Katechisten gefragt, ob er den Autoschlüssel nehmen und in dieser Weise mit dessen Auto posieren dürfe.<sup>312</sup> Abb. 95 zeigt

---

<sup>310</sup> Gespräch mit Frederik am 3.9.09 in Bamenda.

<sup>311</sup> Begebenheit vom 6.1.08 in Bamenda.

<sup>312</sup> Gemäss Gespräch mit Terence am 26.12.06 in Bamenda.

aus bildrechtlichen Gründen eine nachgestellte Version dieses Fotos.<sup>313</sup> Auch *bushfallers* (siehe Glossar) bringen oder senden, wie ich verschiedentlich in Fotosammlungen gesehen habe, prestigeträchtige fotografische Inszenierungen mit (ihren?) Autos nach Bamenda. Sie stehen dann etwa mit dem Auto auf einem Parkplatz in einer Hochhaussiedlung. Abb. 94, die aus bildrechtlichen Gründen aus einer Illustration besteht, zeigt einen besonders reichen *bushfaller* mit zwei Autos und Einfamilienhaus. Auch das kommt vor. Via E-mails oder via *facebook* und anderen sozialen (Internet-)Medien können heute solche Fotos den Verwandten und Freunden in Bamenda und in aller Welt ohne Weiteres übermittelt werden (Kapitel 3).

Da – wie sich aus Gesprächen immer wieder ergab – viele EinwohnerInnen in Bamenda überzeugt sind, dass Reichtum und Wohlstand in *whiteman kontri* ziemlich leicht erreicht werden kann, traut man den porträtierten *bushfallers* den Besitz solcher Autos denn auch leichtfertig zu. Mit grosser Wahrscheinlichkeit dürften allerdings im *whiteman kontri* manche unter den afrikanischen EmigrantInnen mit der ihnen von zu Hause bekannten Praxis, mit wildfremden Autos für Fotos zu posieren, fortfahren. Dies, zumal man daheim beweisen muss, dass man im Ausland erfolgreich ist. Wer es in *whiteman kontri* nämlich nicht zu Reichtum bringt, gilt in Bamenda als Versager (Förster 2010a:75-78).

Wenn in Bamenda ein aussergewöhnlich luxuriöser Wagen im öffentlichen Raum geparkt wird, bildet sich üblicherweise relativ schnell eine staunende Menschenmenge und die Leute lassen sich mit dem Auto fotografieren. In der kamerunischen Hauptstadt Yaoundé hat mir ein *ambulant*, *Etienne Photo*, ebenfalls ein entsprechendes Foto gezeigt. Kaum war das Auto, ein extravagantes Spass- und Geländeautomobil, vor dem *Hotel Hilton* geparkt, versammelte sich eine Menschengruppe. Auf dem Foto waren gleich mehrere *ambulants* zu sehen, die ihre KundInnen vor diesem Auto fotografierten.<sup>314</sup>

Das Auto als fotografische “Kulisse” zu benutzen, ist in Bamenda schon einige Zeit gang und gäbe. So habe ich in Bamenda Fotos von Leuten gesehen, die in den 1970er Jahren mit ihrem VW-Käfer oder mit dem Motorrad<sup>315</sup> vor der Kamera posierten. In diesen Fällen, als es noch keine *ambulants* gab, dürften die porträtierten Personen in Bamenda wohl noch öfter auch die tatsächlichen Eigentümer der Gefährte gewesen sein. Dies soll nicht ausschliessen, dass (Studio-)Fotografen hier und da vielleicht auch ihren Motorroller oder ihr Motorrad als Requisit fürs Foto zur Verfügung stellten (vgl. Zeitlyn 2010b:462). So sah ich das Foto eines

---

<sup>313</sup> Gemäss Gespräch mit Terence am 26.12.06 in Bamenda.

<sup>314</sup> Gemäss Gespräch mit *Etienne Photo* vom 9.2.08 in Yaoundé.

<sup>315</sup> Heute können sich ein Motorrad in Bamenda ebenfalls nur die besser gestellten EinwohnerInnen leisten. Obwohl ein Motorrad also immer noch Prestige ist, wird in der heutigen Fotografie Bamendas als “Accessoire” ein schönes und damit noch prestigeträchtigeres Auto vorgezogen.

ehemaligen Lehrlings des Fotografen *C.C. Spot*, Bamenda, mit dem Motorrad seines Lehrmeisters als Requisit.<sup>316</sup>

Fotos am Arbeitsplatz, insbesondere solche im Büro, sind ebenfalls beliebt. Büroarbeit zu verrichten verlangt üblicherweise nach einer gewissen Bildung und war und ist in Bamenda mit grossem gesellschaftlichem Prestige besetzt, wie es auch in Europa der Fall war und teils immer noch ist. Einen eigenen Schreibtisch oder gar ein eigenes Büro mit grossem Pult zu besitzen, ist in Kamerun mit sozialem Status verbunden. Mit einem Bürojob hat man es zu etwas gebracht. Ein Büroarbeitsplatz insinuiert ein höheres Einkommen, was zum Prestige beiträgt. Nicht jeder oder jede hat eine solche, meist besser bezahlte Arbeit, bei welcher man sich die Hände nicht schmutzig machen muss und immer gut gekleidet sein kann. Gerade letzteres, sich nicht die Hände schmutzig machen zu müssen und während der Arbeit gut gekleidet sein zu können, ist auch für die eigene gesellschaftliche Erscheinung und damit für das soziale Prestige nicht unwichtig. Es erzählten mir denn auch einige Fotografen in Bamenda, dass sie ihren Beruf wählten, weil sie dabei sauber gekleidet sein können und sich die Hände nicht schmutzig zu machen brauchten (siehe Kapitel 2.4.4.).

Die allfällige Bedienung eines Computers am Arbeitsplatz ist ebenfalls sehr prestigeträchtig. Der Computer ist in Kamerun ein Symbol für Teilnahme an der Modernisierung und am Fortschritt schlechthin. Computer sind bis anhin eher selten an Büroarbeitsplätzen anzutreffen und stellen ein teures technisches Gerät dar. Auf der Abb. 96 sehen wir ein typisches, prestigeträchtiges Büroarbeitsplatzfoto. Unter BürolistInnen sind solche Fotos beliebt. Patricia, eine junge Frau in Bamenda, liess beispielsweise ein solches Foto von einem *ambulant* machen, als sie ein Praktikum in einem Geschäft absolvierte.<sup>317</sup> Gerne wird bei Büroarbeitsplatzfotos eine Pose eingenommen, als würde man administrativ gerade etwas erledigen – etwa mit Papier vor sich und mit einem Schreibstift in der Hand (Abb. 96).

Eine weitere spezifische Szenerie im ambulanten Fotogeschäft ist der Treppenhintergrund. Beim Treppenhintergrund stehen die porträtierten Personen vor oder auf einer Treppe. Es ist zu vermuten, dass dieser Fotomittel- und hintergrund in manchen Gegenden des sub-saharischen Raums schon eine längere Geschichte hat. So ist es in Bamenda (wie wohl auch in anderen sub-saharischen Gegenden) gemäss den von mir gesehenen Fotos eine jahrzehntealte Praxis, Hochzeitsfotos auf der Kirchentreppe zu schiessen (Abb. 97).

Aber auch vor anderen Gebäuden wurden und werden gerne Fotos auf Treppen aufgenommen. Abb. 98 zeigt das Lichtbild eines Fotografen aus Bamenda, auf welchem die Prüfungsbesten einer Schulklasse im Jahr 1965 auf einer Treppe posierten. Sie taten dies dem

---

<sup>316</sup> Beobachtung und Gespräch mit *Gay Photo* vom 20.9.09 in Bamenda.

<sup>317</sup> Gemäss Gespräch mit Patricia am 26.9.06 in Bamenda.

in Bamenda oft anzutreffenden Hierarchiebewusstsein gemäss vielleicht sogar in der Reihenfolge ihrer Schulnoten, das heisst der beste Schüler auf dem höchsten Treppchen, der zweitbeste auf nächstunterer Treppenstufe und so fort.

Ein Treppenfoto besitzt für den Fotografen ganz allgemein den Vorteil, dass er Gruppenporträts besser arrangieren kann: Die hinteren Personen können auf die nächsthöhere Treppenstufe platziert werden. So sind sie auf dem Foto besser sichtbar (vgl. Abb. 97). Mitunter deshalb findet man in den Fotostudios Bamendas gelegentlich auch kleine (teils verrückbare) Treppchen als Requisit, um Gruppenfotos besser gerecht zu werden (siehe nächstes Kapitel 2.5.4.).

Fotos auf einer Treppe werden wohl auch aufgenommen, weil dies leichter ein untersichtiges Bild ermöglicht. Dadurch erscheint die porträtierte Person auf dem Foto grösser als sie effektiv ist. Manche Fotografen erzählten mir jedenfalls, dass kleingewachsene Kundschaft untersichtige Porträts von sich aus manchmal wünscht. Stephen Akone Shu (*Lily Photo*) meinte, er würde kleinwüchsige Leute gleich von selbst etwas betonter als sonst untersichtig fotografieren.<sup>318</sup>

Grundsätzlich impliziert eine reale Treppe aus gutem Konstruktionsmaterial, also aus Stein oder Zement, an sich auch bereits schon eine reichere und “bessere“ Umgebung. Man steht wie bei der geteerten Strasse oder bei einem geteerten Platz nicht bloss einfach auf erdigem Grund. Es kann daher aus emischem Blickwinkel durchaus eine – mindestens implizite – Verschönerung des Fotos sein. Vor allem ein Treppenfoto innerhalb eines Gebäudes wie auf Abb. 99 zeigt gemäss verschiedenen Gesprächen das Prestige des modernen städtischen Lebens, impliziert es doch, dass man ein mindestens zweistöckiges Gebäude betreten hat, dort allenfalls tätig ist oder gar wohnt. Solche zwei- oder mehrstöckige Gebäude (*storey building/tori haus*) sind wie schon im Kapitel 2.5.2.1. erklärt mit Modernität (*modernity*) und Zivilisation (*civilisation*) konnotiert. Beispielsweise meinte die Informantin Patricia, dass ein Treppenhausfoto schön anzuschauen sei, und überdies sei es “*nyanga*“ (schön, siehe Glossar), “*nice*“ (nett, schön) und – da die Treppen ein mehrstöckiges Haus implizierten – “*modern*“ (modern).<sup>319</sup> Das von mir aufgenommene Foto auf Abb. 99 steht stellvertretend für die von mir in Bamenda gelegentlich gesehenen Lichtbilder, die im Treppenhaus geschossen wurden und die hier aus verschiedenen Gründen nicht gezeigt werden können.

Relativierend ist zu diesen Ausführungen zu ergänzen, dass der Treppenhintergrund auf Fotos wohl früher wie heute auch einfach etwas Übliches und eine routin(-is-)ierte Praxis in der Fotografie Bamendas ist. Von daher müssen die Implikationen von “Zivilisation“ und

---

<sup>318</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu (*Lily Photo*) am 12.8.09 in Bamenda.

<sup>319</sup> Gemäss Gespräch mit Patricia vom 28.7.09 in Bamenda.

“Modernität“ nach meinen Eindrücken auch nicht immer so bewusst vorhanden sein, wie das hier gerade beschrieben worden ist. Treppen nimmt man in Bamenda wohl einfach auch als Orte wahr, an welchen man Fotos schiessen kann.

### **2.5.3. Fotokulissen: Wahrnehmungs-, Herstellungs- und Erwerbsweisen sowie Intra- und Intermedialitäten**

Gemalte Fotokulissen lassen sich in Bamenda anhand der von mir gesichteten Fotos bis in die 1960er Jahre zurückdatieren (Kapitel 2.5.1.). Gemäss Gesprächen mit verschiedenen Leuten existier(t)en für solche Kulissen unterschiedliche Rezeptionsweisen. Gewisse dieser Rezeptionsweisen sollen nun näher betrachtet werden:

a) Gerade in den Anfangszeiten der Fotostudios in Bamenda, also in den 1960er und frühen 1970er Jahren, konnten vermutlich viele Leute aufgrund ihrer geringen Medienerfahrung und aufgrund ihres fehlenden Wissens über Fotostudios die gemalten Kulissen auf den Fotografien als real existierend sehen. Auch heute noch gibt es Erzählungen, dass Leute gemalte Studiokulissen auf Fotos für echt hielten. So hörte ich wie erwähnt vom jungen Frederik die Geschichte, dass anhand eines Fotos aus einem Fotostudio ein junger Mann Leuten in Bamenda glauben machen wollte, er sei aufgrund der auf dem Foto gezeigten Stadtkulisse prestigeträchtigerweise in London gewesen (Kapitel 2.5.2.1.). Auch ist in der Literatur schon erwähnt worden, dass in Ghana Fotografen erzählen, dass Männer dank ihrer Fotos, die einen prestigeträchtig ausgestatteten *room divider* (Wohnzimmerschrank) mit Fernsehgerät und Musikanlage etc. als (gemalte) Kulisse zeigten, Frauen zur Heirat gewinnen könnten (Wendl/Prussat 1998:34; Schaub 1999:3; Kapitel 2.5.2.). Dass Heiraten aufgrund der Porträtfotos mit gemalten, aber beeindruckend prestigeträchtigen Studiokulissen zustande kamen und kommen, erzählte mir auch Pa Paul, ein früherer Fotograf in Bamenda.<sup>320</sup> Solche Geschichten sind möglicherweise, wie Haney (2004c:143) vermutet, auch ein Werbetrick der Fotografen, die damit kommunizieren wollen, wie realistisch ihre Fotokulissen doch sind. Andererseits habe ich selber erlebt, dass manche Leute tatsächlich Schwierigkeiten haben können, zwischen einer Freiluft- und einer Studioaufnahme zu unterscheiden. Auch Wendl (1999:305-306) machte wie erwähnt in Ghana immer wieder diese Beobachtung (Kapitel 1.1.).

b) Gemalte Fotohintergründe sind in Bamenda in den 1960er/1970er Jahren als wichtiges Mittel der fotografischen Repräsentation wahrgenommen worden: Wer keine Porträtfotos von sich mit Hintergründen wie der gemalten Stadtkulisse etc. hatte, war damals einfach nicht

---

<sup>320</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Paul vom 24.10.03 in Bamenda.

modisch und stilvoll genug, wie ältere Leute in Bamenda François Kuetché (*François State Photos*), einem meiner Informanten, erzählten.<sup>321</sup>

Doch seither ist viel Zeit vergangen. Die heutigen urbanen und jüngeren Leute in Bamenda, die etwa durch Fernsehen, Internet sowie Musik-Video-Clips und Spielfilme auf CVD/DVD medienerechter sind, beurteilen nach verschiedenen Gesprächen die gemalten Kulissen in den Fotostudios c) als altmodisch, unrealistisch und mitunter sogar als kindisch. Auch dies ist teils bereits angesprochen worden (Kapitel 2.5.2.5.). Da die jüngeren Leute einen grossen Teil der Studiokundschaft stellen, dürften deshalb die gegenständlich gemalten Hintergründe in den Fotostudios Bamendas (und sicherlich auch anderswo!) wohl bald keinen Platz mehr finden: Sie werden gemäss Gesprächen mit Fotografen und nach meinen Beobachtungen in den Fotostudios kaum mehr von der Kundschaft verwendet. Statt der künstlichen Studiokulissen lieben heute die jungen Menschen wie angesprochen eher entweder die Stoffhintergründe (Vorhänge) oder die realen Hintergründe in der Freiluftfotografie, darunter wie erwähnt den *natural background* bestehend aus Grünanlagen, schönem Rasen, Palmenstauden und Blumen etc. (Abb. 25; Kapitel 2.5.2.5.). So gesehen haben die *ambulants* heute mit ihren realen Freiluftarrangements durchaus einen Vorteil gegenüber den Studiofotografen.

Wie bereits erwähnt sind d) die Fotokulissen – auch dies eine Art, wie sie wahrgenommen werden – auch immer einfach zur Verschönerung eines Fotos gedacht. Diesbezüglich ist es egal, ob sie als reale Fotohintergründe oder als nicht reale, künstliche Fotokulissen wahrgenommen werden. So empfinden kenianische Touristen den realen Indischen Ozean als nicht so schön wie jener, der in Fotostudios als gemalte Kulisse vorhanden ist (Behrend/Wendl 1998:11). Zur Verschönerung von Fotos gehört zudem, dass Fotostudiokulissen auch weit entfernte Orte (Städte, Landschaften) fürs Fotografieren verfügbar machen und diese mit als hübsch empfundenen Farben verschönern.

Fotokulissen können zudem auch e) das Spiel mit Realitäten, mit Trompe-L'Oeil-Effekten, mit Illusionen und Wunschträumen, mit einem gewissen Schalk und Witz beinhalten und so für Überraschung, Amusement und Unterhaltung sorgen (Wendl/Prussat 1998:33; Kapitel 4.2. und 4.3.).

Zugleich aber dürfen Fotokulissen f) eine gewisse Ernsthaftigkeit vermitteln. Dies einerseits, weil Leute den Illusionen der Fotostudiokulissen erliegen und sie manchmal als real wahrnehmen. Viele Fotokulissen wie etwa der Haus- und Villahintergrund zeigen aber auch die davor porträtierte Person als *big man* (siehe Glossar). Von daher können Fotokulissen

---

<sup>321</sup> Gemäss E-mail von François Kuetché (*François State Photos*), Bamenda, vom 4.8.10, welcher auf meinen Wunsch hin über die frühere Wahrnehmung von Fotokulissen noch etwas weiter nachgeforscht hat.

potentiell auch schon mal demonstrieren, wie es aussehen wird, wenn man dies oder jenes im eigenen Leben erreicht haben wird. Fotos und Fotokulissen können in diesem Sinn Potentiale und Aspirationen der Porträtierten ankündigen und machen das Erfolgreich-Sein der porträtierten Person bereits vorstellbar (*image*). So betrachtet können Porträtfotos und Fotokulissen eine gewisse visuelle Analogie - so scheint mir - zu den manchmal in Bamenda sonst verbal beeindruckenden Ankündigungen darstellen, dass man dies oder jenes in der Zukunft erreichen werde. Beispielsweise meinte Nelson – ein junger Mann in relativ armen Verhältnissen lebend und von daher meines Erachtens ziemlich unrealistisch -, dass er ein Auto haben werde, wenn ich das nächste Mal nach Bamenda käme. Er werde es mir dann zur Verfügung stellen.<sup>322</sup> Nelson kündigte zudem an, dass er noch ein viel grösseres Hochzeitsfest haben werde als jenes, von welchem wir gerade ein Lichtbild in seiner Fotosammlung gesehen hatten. Jene Fotografie hatte einen sehr grossen, teuren, prestigeträchtigen Getränkestand zur Kulisse, vor welchem Nelson als temporär angestellter und uniformierter Kellner eines Party-Dienstleistungsunternehmens posierte.<sup>323</sup>

Solche Ankündigungen über das eigene Potential – ob nun verbal, wie es Nelson tat, oder still und fotografisch-visuell – scheinen mir aus psychologischen sowie gesellschaftlichen Gesichtspunkten dazu da zu sein, den eigenen Selbst- und den sozialen Stellenwert zu sichern oder zu erhöhen. Es geht dabei darum, respektiert zu werden und die eigene aktuelle und als unwürdig empfundene Armut und den damit verbundenen niederen sozialen Status abzustreifen. Dies in einer ziemlich kompetitiven Gesellschaft Bamendas, in welcher stets um den eigenen hohen Status gekämpft wird. Fotos und Fotokulissen können in Bamenda (und eventuell in anderen sub-saharischen Gegenden) also wohl nicht nur “Traum-Maschinen“ sein. Sie können als eindruckliche und bekräftigende “Raum-Zeitmaschinen“ eingesetzt werden, die die nicht allzu ferne Zukunft ankündigen und somit das der porträtierten Person inhärente (gesellschaftliche) Potential aufzeigen sollen.<sup>324</sup>

Auch kann mit kleinen verbalen Äusserungen in der Zeigesituation, der Sinn einer auf einem Foto zu sehenden Szene, einer Fotokulisse oder eines Requisits in beeindruckender Weise verändert werden. Man kann etwa mitteilen, dass das auf dem Foto zu sehende Haus oder Auto dem eigenen reichen Onkel, einem *big man*, gehöre (vgl. Kapitel 4.3.4.). Einen *big man* in der eigenen Verwandtschaft zu besitzen, bedeutet aufgrund der vorausgesetzten Solidarität

---

<sup>322</sup> Gemäss Gespräch mit Nelson am 23.8.09 in Bamenda.

<sup>323</sup> Gemäss Gespräch mit Nelson am 19.8.09 in Bamenda.

<sup>324</sup> Gemäss meinen Eindrücken wie auch gemäss E-mail von Frederik, Bamenda, am 13.7.12.

in Familien prestigeträchtig Zugang zu Geld und soll die eigene Identität verändern beziehungsweise den eigenen sozialen Status erhöhen.<sup>325</sup>

Solche Versuche der Erlangung eines besseren persönlichen Image (*image*) und eines höheren sozialen Status können jedoch auch fehlschlagen, wenn beispielsweise Studiofotokulissen als nicht real existierend erkannt werden. Ebenso sind auch selbst die realen oder zumindest als real wahrgenommenen Fotokulissen weniger beeindruckend, wenn RezipientInnen von Fotos wissen, dass die darauf porträtierte Person an sich in bescheidenen Verhältnissen lebt und das Foto daher wenig mit der Wirklichkeit zu tun haben kann.<sup>326</sup>

Andererseits kann selbst ein kurzfristiges reales Eintauchen in eine prestigeträchtige "Traumwelt" mit sozialer Anerkennung und Bewunderung einhergehen. Die durchschnittlichen und in relativer Armut lebenden EinwohnerInnen Bamendas bewundern jemanden, der von sich ein Foto vor einem luxuriösen Hotel hat machen lassen und allenfalls erzählt, er oder sie sei dort eingekehrt und/oder hätte dort auch übernachtet (Kapitel 2.5.2.1.). Aufgrund der Fotografie, die in Kamerun auf starke Weise Authentizität kommuniziert, wird das dann unter Umständen geglaubt – ob es nun zutrifft oder nicht. Jedenfalls kann solchen prestigeträchtigen Aussagen nicht widersprochen werden, solange man nicht einen sicheren Gegenbeweis hat. Authentizität besitzt die Fotografie in Kamerun ganz generell, weil oft noch stärker als in Europa geglaubt wird, dass das, was vom Kameraobjektiv eingefangen wurde und auf dem Foto zu sehen ist, vor der Kamera auch tatsächlich existiert haben muss (Kapitel 4.3.4. und 5.2.). Wie das Beispiel mit dem Foto vom Hotel zeigt, vermag die Authentizität der Fotografie die mit ihr gelieferten sprachlichen Kontextinformationen zu unterstützen. Zwischen Sprache und Bild entsteht in der menschlichen Wahrnehmung sehr leicht eine Dialektik (Mitchell 1994:9,83,109; vgl. Kapitel 1.4.).

Fotos und Fotokulissen können in einer weiteren Wahrnehmungsweise g) auch an bedeutungsvolle Ist-Zustände oder an grosse vergangene Momente im eigenen Leben erinnern. So verdeutlicht die Stadtkulisse das eigene als prestigeträchtig erachtete moderne Leben, welches man im Gegensatz zur ländlichen Bevölkerung führt.

Was die Herstellung von Fotokulissen betrifft, ist diese in Bamenda schon immer mit der Zeit gegangen. Die Malerei scheint in Bamenda - nach den älteren und jüngeren Fotos zu urteilen - bei den gegenständlich-darstellenden Studiohintergründen seit der Jahrtausendwende wie erwähnt immer mehr verdrängt zu werden. Heute kommen bei den gegenständlich-darstellenden Kulissen in den Fotostudios vermehrt Poster und Fototapeten zum Einsatz. Wer mit einem "westlichen" Auge das Exotische liebt und daher die eigentümlich "afrikanisch"

---

<sup>325</sup> Gemäss Gesprächen mit Frederik am 19.8.09 und mit Patricia am 4.9.09 in Bamenda.

<sup>326</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 4.9.09 in Bamenda.



gemalten Hintergründe als Kunst betrachtet, dem werden die immer mehr aufkommenden importierten Fototapeten oder die (Mehrfach-)Posterhintergründe mit importierten Postern wahrscheinlich als eine “Verwestlichung“, als eine heutige “Verarmung“ der sub-saharischen Fotostudiokulturen und als eine kulturelle Homogenisierung im Zug der heutigen Globalisierung erscheinen.

Andererseits verändern und veränderten sich seit jeher die sub-saharischen Fotostudiokulturen. So haben wie oben im Kapitel 2.5.1 erwähnt schon zur Kolonialzeit afrikanische Fotografen aus Europa importierte Hintergründe verwendet. Erst mit der Unabhängigkeit kamen die typisch gegenständlich gemalten Foto-Hintergründe und Dekorationen wie die Stadtkulisse auf, welche die (damaligen) afrikanischen Sichtweisen betonten. Hinsichtlich der aus anderen Erdteilen importierten und übernommenen Poster liegt zwar im Zug der Globalisierung eine Homogenisierung der Bilderwelt vor, andererseits stellt der Gebrauch von Mehrfachposter-Hintergründen eine gewisse kreative “Eigentümlichkeit“ der Fotokulturen in Bamenda und in Kamerun (und womöglich sogar auch sonst in den Ländern des Südens) dar.

Was Herstellungs- und Erwerbsweisen von Fotokulissen betrifft, müssen als entscheidender Faktor deren Kosten angesprochen werden – ein Thema, das in Bamenda, einer Stadt in welcher die finanziellen Mittel meist knapp sind, nicht vernachlässigt werden darf. Die Mehrfachposter-Hintergründe sind in Bamenda vor allem aufgekommen, weil sie viel weniger kosten als alle anderen gegenständlich-darstellenden Fotokulissen und dabei gleichwohl grosse Flächen bedecken und das Porträtfoto im Hintergrund aus emischer Sicht immer noch verschönernd ausfüllen (Abb. 11 und Abb. 56). Im Jahr 2006 hat ein Mehrfachposterhintergrund mit vier oder sechs Postern den Fotografen bloss um die 4'000 – 8'000 XAF gekostet. Dies gegenüber - wie sogleich erläutert werden wird - einer mehrere zehntausend XAF kostenden Fototapete! Will ein Fotograf den Mehrfachposter-Hintergrund anstatt einfach auf der Studiowand auf Spanplatten anbringen und muss er diese noch kaufen, so kostet ihn das allerdings etwa 6'000 XAF zusätzlich.<sup>327</sup>

Ein gemalter Hintergrund komplett dagegen, das heisst samt dem zu bemalenden Spanplatten und den Holzstangen, kann leicht ab 30'000 XAF aufwärts bis etwa zum Doppelten und Dreifachen kosten – gemäss Maler und Fotografen je nach der Menge der aufwändig zu malenden Details, je nach dem Verhandlungsgeschick des Auftraggebers und dem ihm zur

---

<sup>327</sup> Dies gemäss Gespräch mit *Lily Photo* am 8.1.08 sowie gemäss Gesprächen mit anderen Fotografen und Posterverkäufern in Bamenda.

Verfügung stehenden Geld sowie je nach der sozialen Nähe zwischen Käufer und Verkäufer und der Sympathie zwischen den Parteien etc.<sup>328</sup>

Fototapeten sind zwar in den letzten Jahren günstiger geworden, doch waren und sind sie immer noch teurer als die gemalten Hintergründe. Dass ich deshalb im Jahr 2006 während meiner Mappings hinsichtlich der Fotogeschäfte in Bamenda beobachten konnte, dass die Studiofotografen Fototapeten relativ wenig verwendeten, erstaunt deshalb nicht. Als die Fototapeten vor zehn bis zwanzig Jahren in Bamenda eingeführt wurden, waren sie mit 100'000 XAF die weitaus teuersten Fotokulissen überhaupt.<sup>329</sup> Sie wurden und werden nach Kamerun importiert und man kann sie vor allem in Douala oder Yaoundé kaufen, aber auch Fotolabors in Bamenda können sie hier und da anbieten. Ein Fotograf in Bamenda erzählte mir, dass ihm ein Fotolaborbesitzer eine Fototapete schenkte – der guten Zusammenarbeit und der Kundenbindung wegen.<sup>330</sup>

Stoffvorhänge stellen und stellen als Fotokulissen immerhin ebenfalls eine relativ günstige Alternative dar. Monochrome Stoffhintergründe können die Fotografen als umso wertvoller betrachten, wenn die Farbe beziehungsweise der Farbton in Bamenda als Fotohintergrund selten zu finden ist. So war die in Bamenda seltene orange Farbe eines Stoffvorhangs ein Argument für *Sunray Photo* (anonymisiert), einen höheren Preis bei dessen Verkauf an einen Fotografen zu verlangen.<sup>331</sup>

Fotografen erachten ihre Kulissen als wichtiges Kapital ihres Fotostudios, um Kundschaft zu gewinnen. Sie trachten hier und da danach, schöne und vor allem auch Abwechslung bringende und neuartige, kreative Fotokulissen offerieren zu können, die sie von der Konkurrenz abheben (Kapitel 2.3.1.). Die Fotografen versuchen gelegentlich, die geschäftlich Erfolg versprechenden Fotokulissen anderer Fotostudios zu kopieren. Das ist ganz offensichtlich eine Weise, wie sich neue Fotokulissen und Moden im Fotogewerbe Bamendas verbreiten können. So sei daran erinnert, dass mich im Oktober 2003 ein Studiofotograf in Bamenda dazu anstiften wollte, für ihn ein bestimmtes Fotolabor aufzusuchen und ihn über die dortigen Fotokulissen zu informieren (Kapitel 2.3.1.).

Ein “Kopieren“ beziehungsweise eine Vervielfältigung derselben gemalten Fotokulisse kann aber auch durch die Geschäftstüchtigkeit der Maler selbst geschehen. So wollte in einem mir bekannten Fall der Maler *Super Arts* (anonymisiert) eine besondere Fotokulisse, die er bereits

---

<sup>328</sup> Beim Maler *Betha Arts* konnte ich zudem ein Leporello mit Fotos sehen, welche von ihm gemalte Fotostudiokulissen zeigten. Auf den Rückseiten dieser Fotos waren jeweils mit Kugelschreiber notierte Preise (Beobachtung vom 11.1.08 in Bamenda).

<sup>329</sup> Gemäss Gesprächen mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* sowie gemäss Gesprächen mit Fotolaborangestellten vom 3.2.07 in Bamenda.

<sup>330</sup> Gespräch mit *Latest Fashion Photo* (anonymisiert) am 14.4.06 in Bamenda.

<sup>331</sup> Beobachtung vom 12.10.05 in Bamenda.

für den Studiofotografen *Ultra Photo* (anonymisiert) gemalt hatte, nochmals für einen anderen Studiofotografen in Bamenda malen. *Ultra Photo* erfuhr dies jedoch und begann dem Maler *Super Arts* zu drohen, dass er ihn deswegen vor Gericht ziehen werde. Darauf liess *Super Arts* davon ab, diese Studiokulisse erneut für einen weiteren Fotografen anzufertigen.<sup>332</sup>

Die Kundschaft kann auf die schönen Kulissen in einem Fotostudio auch durch Mund-Zu-Mund-Propaganda aufmerksam werden. Besonders wirkungsvoll ist nach meinen Erfahrungen das Zeigen der Fotos - ob nun in den Haushalten und in anderen Räumen (Bars, Geschäfte etc.). Dabei können Bekannte, Freunde und Verwandte von den Fotobesitzern den (Geschäfts-)Namen des Fotografen erfahren, sofern kein Geschäftstempel auf der Rückseite des Fotos figuriert (Kapitel 2.3.1.; vgl. Wendl 1998c:52).

Dass Studiofotografen im Hinblick auf die fürs Fotogeschäft umsatzstarke und lukrative *december period* (Weihnachten und Neujahr) neue Fotokulissen und -hintergründe anschaffen, wurde bereits kurz erwähnt (Kapitel 2.3.1.). Hierfür beginnen sich die Fotografen frühestens ab Oktober oder November um neue Fotokulissen in Form von Fototapeten, Postern oder Malereien zu kümmern. Auch reagieren aufmerksame Studiofotografen mit der Anschaffung neuer Fotokulissen, wenn einzelne (Stamm-)KundInnen sich über die stets gleichen Kulissen zu beklagen beginnen.

Während Poster in Bamenda und die Fototapeten in Grossstädten gekauft werden können, muss ein Fotograf für einen gemalten Hintergrund einem Maler einen Auftrag erteilen. Die Fotografen in Bamenda wählen nach meinen Erfahrungen oft einen Maler in der Nähe ihres Studios und/oder Wohnquartiers. Dies gilt insbesondere, wenn sie schon wissen, dass der Maler über gute Referenzen verfügt. Ein kurzer Gang zum Maler erleichtert den Aushandlungs- und Gestaltungsprozess für die neue Fotokulisse sowie – bei einer auf Spanplatten gemalten Fotokulisse - auch den späteren Transport.<sup>333</sup> Eine kurze Distanz zwischen Maler und Fotograf ist allerdings nicht unbedingt nötig. In den Fotostudios Bamendas sind auch Fotokulissen von Malern anderer Städte anzutreffen. Maler selber haben mir berichtet, dass Fotografen manchmal von weit her zu ihnen nach Bamenda kämen, um ihnen einen Auftrag für eine gemalte Fotokulisse zu erteilen.<sup>334</sup>

Obwohl ich einige Maler in Bamenda bat, mich per Mobiltelefon zu kontaktieren, wenn sich ein neuer Auftrag für das Malen einer Fotokulisse ergeben würde, habe ich nie selber direkt

---

<sup>332</sup> Gemäss Gespräch mit *Ultra Photo* am 9.1.08 in Bamenda.

<sup>333</sup> Der Transport und das Aufstellen der Fotokulisse wird übrigens nicht selten dadurch erleichtert, dass ein Foto-Hintergrund aus zwei Hälften beziehungsweise aus zwei Spanplattenwänden besteht, die über Türscharniere miteinander verbunden sind. Durch die Türscharniere lässt sich die Fotokulisse "falten" und leichter transportieren (vgl. unter anderem die Abb. 49, 51, 55, 66, 87, 106)

<sup>334</sup> Zum Beispiel gemäss Gespräch mit *Nsawir Arts* vom 6.9.06 in Bamenda.

beobachten können, wie die Verhandlungen bezüglich Gestaltung und Preis zwischen Maler und Fotograf ablaufen. Die folgenden Schilderungen gehen deshalb vor allem auf Gespräche mit verschiedenen Fotografen und Malern in Bamenda zurück. Sie sollen eine kurze Zusammenfassung des Gehörten darstellen. Nach allem, was mir Fotografen und Maler erzählt haben, gibt es in etwa folgende Verhandlungsabläufe:

- a) Der Fotograf erklärt dem Maler, dass er eine neue Fotokulisse benötigt und überlässt letzterem völlig deren Gestaltung und akzeptiert auch das Endergebnis.<sup>335</sup>
- b) Der Fotograf kommuniziert dem Maler seine grobe Idee für eine Fotokulisse. Zusätzlich erwähnt der Fotograf gewisse Details, die er auf der Fotokulisse zu haben wünscht - so zum Beispiel Palmen, einen Fluss, einen See, ein Kanu, ein Schiff, ein Flugzeug, Blumen etc. Es ist möglich, dass der Maler die Dinge etwas anders malt, als sie sich der Fotograf vorgestellt hat. Aber gemäss Gesprächen akzeptiert der Fotograf das Resultat oft.
- c) Der Fotograf unterbreitet dem Maler ein mediales Bildnis oder mehrere Medienbilder als Ideenvorlage. Meist sind die Ideenvorlagen (gedruckte) Fotografien – etwa aus Zeitschriften oder Kalendern (*calender pictures*).<sup>336</sup>
- d) Der Fotograf kauft eine bereits fertige Fotokulisse von einem Maler zu einem verhandelbaren Preis.<sup>337</sup> Auch Studiofotografen verkaufen manchmal ihre Fotokulissen an andere Fotografen.<sup>338</sup> Gelegentlich lassen Fotografen ihren alten Foto-Hintergrund übermalen, so dass keine neuen Spanplatten gekauft werden müssen. In einem mir bekannten Fall hat ein Fotograf seinen gemalten Hintergrund auf Weihnachten hin auch einfach nur ein bisschen erneuern lassen, indem er den Maler bat, ein paar neue Elemente hinzuzufügen.<sup>339</sup>
- e) Als Reaktion auf den Wunsch des Fotografen, eine neue Fotokulisse zu besitzen, kann umgekehrt zur Variante c) der Maler dem Fotografen mit medialen Bildnissen einen Vorschlag unterbreiten. Dies zum Beispiel mit einer Skizze. Die Maler besitzen für Vorschläge ebenfalls Fotografien aus Kalendern und anderer Druckerzeugnisse (*calendar pictures*) und zudem einen sogenannten “Katalog“ (*catalogue*). Diese “Kataloge“ sind

---

<sup>335</sup> David Awa vom Fotolabor *Awa & Sons*, Bamenda, will auf diese Weise dem Maler *Nsawir Arts* einen Auftrag erteilt haben (Gespräch mit David Awa vom 29.12.06, Bamenda). Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*) hat mit einer solchen freien Vorgabe gar gleich zwei Foto-Hintergründe von einem Maler bestellt, wobei dann allerdings das Resultat nicht ganz ihren Wünschen entsprach (siehe sogleich unten).

<sup>336</sup> Der Fotograf Philip Kwame Apagya in Shama (Ghana) erstellt aber auch selbst Skizzen für die Maler, nach welchen diese dann seine Fotostudio-Hintergründe anzufertigen haben (Wendl 1998c:52, 2001:47).

<sup>337</sup> Nur in einem Fall stiess ich in Bamenda bei einem Maler, bei *Super Arts* (anonymisiert), Bamenda, auf einen Foto-Hintergrund, den dieser nach eigenen Angaben schon mal auf Vorrat und zum Verkauf gemalt hatte (9.9.06).

<sup>338</sup> Dies geschah beispielsweise im Fall der Geschäftsauflösung des Fotostudios *Young Saloon Photo*, Bamenda, Ende 2005. *Awal Photo*, Bamenda, kaufte nach eigenen Angaben eine gemalte Fotokulisse vom Fotostudio *Young Saloon* ab.

<sup>339</sup> Gespräch mit *Thadisco Photo* vom 15.1.08 in Bamenda.

Fotosammlungen mit Referenzarbeiten, also fotografische Dokumentationen von gemalten Studiohintergründe, die sie, die Maler, bereits einmal erstellt haben. Manchmal gebrauchen die Maler diese Fotos aus ihren Katalogen, um nach deren Vorlage einfach eine weitere solche Fotokulisse zu malen. Bei zu besprayenden beziehungsweise bei abstrakt zu bemalenden Stoffhintergründen kann der Fotograf vom Maler auch ein Muster, also einen in der beabsichtigten Art und Weise bearbeitetes Stück Stoff zur vorgängigen Begutachtung und Beurteilung erhalten.<sup>340</sup>

f) Das Aushandeln des bildlichen Inhalts der Kulisse kann in einen längeren Prozess münden. Der Fotograf mag im Atelier des Malers immer mal wieder vorbeischaun und den Fortschritt der Arbeit begutachten, Vorschläge und Korrekturen anbringen.<sup>341</sup> Wendl und Prussat (1998:34) schreiben, dass Fotografen bereits während der Herstellung einer Fotokulisse diese im Sucher ihrer Kamera überprüfen würden, um dem Maler Instruktionen zu geben.

Soweit eine kurze Typisierung der Verhandlungen zwischen Maler und Fotografen mit Bezug auf neue Fotokulissen. Diese Ausführungen sollen nun mit konkreten Fällen veranschaulicht werden.

Ein erstes Beispiel gibt aus dem Fotostudio *Thomasko Photo*, Bamenda, die gemalte Kulisse auf Abb. 100 mit der Skyline einer Stadt an einer (Meeres-?)Bucht her. Auf Abb. 101 sehen wir hierzu eine der für diese Kulisse verwendeten Vorlagen, die aus einem Poster bestanden hat, welches 2006 ebenfalls im Fotostudio *Thomasko Photo* zu sehen war. Ganz offenbar ist aber eine weitere Vorlage mit der Skyline Sidneys benutzt worden, wie am Dach des Gebäudes in der Mitte erkennbar ist. Dieses zeigt unverkennbar Sidneys berühmtes Operngebäude. Der Hersteller dieser Fotokulisse war der Maler *Prince Chia Arts*, Bamenda.<sup>342</sup> Wie bei anderen Fotokulissen (siehe unten) sind auch hier gegenüber der/den Vorlage(n) die Gebäude höher und damit aus emischer Perspektive verschönert gemalt worden, denn wie erwähnt sind hohe, mehrstöckige Gebäude aus Sicht der EinwohnerInnen Bamendas beeindruckend. Die Palmen im Vordergrund und das Boot in der Bucht wurden – ein wenig verändert - belassen (Abb. 100 und 101).

Ein nächstes Beispiel ist die Stadtkulisse auf Abb. 46. Hierbei hat der Maler *Prince Chia Arts* nach eigener Aussage mehrere “Kalenderbilder“ (*calendar pictures*) als Vorlage verwendet - darunter wohl eine fotografische Vorlage von New York mit den *Twin Towers* des nicht mehr existierenden *World Trade Centers* (Abb. 46: rechts) sowie eine Vorlage von San Francisco mit der *Transamerica Pyramid*, einem Wolkenkratzer und Wahrzeichen dieser Stadt (Abb.

---

<sup>340</sup> Gemäss Gespräch vom 15.1.08 mit *Thadisco Photo* in Bamenda.

<sup>341</sup> Gemäss Gespräch mit dem Maler *Brother Mbiyong Joachim* vom 11.1.08 in Bamenda.

<sup>342</sup> Gemäss Gesprächen mit *Thomasko Photo* am 3.1.06 und mit *Prince Chia Arts* im Juni 2013 in Bamenda.

46: ganz rechts). Leider hatte der Maler *Prince Chia Arts* diese “Kalenderbilder“ nicht mehr zur Hand, um sie mir zeigen zu können.<sup>343</sup>

Das Verwenden mehrerer visueller Vorlagen für eine gemalte Fotostudiokulisse ist, wie nun klar geworden sein dürfte, nicht unüblich. Mehrere Maler und Fotografen in Bamenda haben denn auch davon gesprochen, dass mehrere Vorlagen für Fotokulissen verwendet werden können.

Ein weiteres Beispiel für die Erstellung von gemalten Studiokulissen anhand von Postern, die nach Kamerun importiert worden sind, ist der Villa- und Haushintergrund, der 2006 im Fotostudio *Thomasko Photo*, Bamenda, zu sehen war (Abb. 55). Auch hierbei befand sich das Poster auf Abb. 102, das hierfür als Vorbild diente, noch im Fotostudio *Thomasko Photo*.

Auch Landschaftskulissen werden nach Vorlagen gemalt. Auf Abb. 103 ist die fotografische Vorlage für die gemalte Landschaftskulisse auf Abb. 50 zu sehen. Letztere wurde vom Maler *Nsawir Arts*, Bamenda, hergestellt. Er sagte, seine Vorlage (Abb. 103) für diese Kulisse hätte er aus einem Kalender ausgeschnitten. Die Vorlage sei ein “calendar picture“.<sup>344</sup>

Bei einer anderen Fotokulisse (Abb. 104) zog der Maler *Nsawir Arts*, Bamenda, als Vorlage das Motiv des Himmelstempels in Peking (Beijing) heran, das auf der papierernen Verpackung eines in Bamenda erhältlichen und aus China importierten Tigerbalsams (Abb. 105) zu sehen ist.<sup>345</sup> Die sich daraus ergebende Fotokulisse auf Abb. 104 entspricht keinem gängigen Genre. Die Fotokulisse war in Bamenda nur im Fotostudio *Thadisco Photo* zu finden. Auch bei dieser Fotokulisse wurden gemäss *Thadisco Photo* neben dem Motiv des Himmelstempels noch weitere Motive von zwei Postkarten verwendet, die er dem Maler *Nsawir Arts* präsentierte. Eine Postkarte wies einen Boulevard mit Strassenlaternen auf, und *Thadisco Photo* teilte *Nsawir Arts* mit, dass er auf seiner Fotokulisse gerne noch Strassenlaternen entlang des Weges zum Tempel sehen würde. Der Maler machte jedoch einen Gegenvorschlag mit kleinen Palmen, was *Thadisco Photo* akzeptierte. Die zweite Postkarte zeigte einen roten Teppich zum Eingang einer Kirche – eine Idee, welche der Maler *Nsawir Arts* schliesslich übernommen habe: Er versah den Weg zum Tempel mit einem roten Teppich. *Thadisco Photo* meinte dazu, der rote Teppich mache diese Fotokulisse nobler. Dies ist ein Beispiel, wie von den bildlichen Vorlagen nach Gutdünken für die Studiohintergründe

---

<sup>343</sup> Gemäss Gespräch mit *Prince Chia Arts* im Januar 2007 in Bamenda.

<sup>344</sup> Gemäss Gespräch mit *Nsawir Arts*, Bamenda, vom 14.12.06 in Bamenda.

<sup>345</sup> Gemäss Gespräch mit *Thadisco Photo*, Bamenda, am 29.12.06 in Bamenda. Wie auf der Verpackung ist übrigens das gleiche Bildnis mit dem Motiv des Himmelstempels auch auf der Tigerbalsamdose zu sehen. Allerdings ist die Dose so winzig, so dass der Maler (*Nsawir Arts*) das Bildnis auf der Verpackung verwendet haben dürfte.

abgewichen werden kann und wie Vorlagenbilder in Fotokulissen transformiert werden.<sup>346</sup> Allerdings hat mir der Fotograf *Thadisco Photo* die zusätzlich verwendeten Vorlagen in Form der zwei Postkarten leider nicht zeigen können und auch der Maler *Nsawir Arts* konnte mir hierbei nicht helfen.

Abb. 106 bietet ein weiteres Beispiel bezüglich der Herstellung gemalter Studiohintergründe. Hier diente als Vorlage das Titelblatt eines Magazins mit der urbanen Skyline von Kapstadt (Abb. 107). Der Fotograf Stephen Akone Shu alias *Lily Photo*, Bamenda, übergab das Magazin als Vorlage für einen Studiohintergrund an seinen Freund und Maler, John Shu Neba (*Calakuta Arts*), Bamenda. Im Vergleich von Abb. 106 und 107 lässt sich auch hier wieder leicht erkennen, dass der gemalte Studiohintergrund nicht bloss eine Kopie der auf dem Titelblatt der Zeitschrift zu sehenden Fotografie ist. Auch hier verschönerte der Maler die Fotokulisse, indem er das rote Gebäude - für einen durchschnittlichen Einwohner von Bamenda wohl kaum als Leuchtturm erkennbar - grösser und höher malte als im Original. Hohe Gebäude stehen eben - wie bereits erwähnt - für Fortschritt und Entwicklung, für Modernität und Zivilisation und damit für positive Konnotationen. Überdies gab Stephen Akone Shu (*Lily Photo*) nach eigenen Angaben seinem Freund *Calakuta Arts* den Auftrag, auf der Fotokulisse zusätzlich ein Schiff, ein Flugzeug sowie unten im Vordergrund auch noch einen Rasen und Blumen zur zusätzlichen Verschönerung zu malen. Zudem wünschte *Lily Photo* wegen seines Geschäftstitels, dass *Calakuta Arts* eine Lilie auf die Fotokulisse malt (Abb. 106: unten rechts). Das Magazin, dessen Titelseite als Vorlage (Abb. 107) diente, wurde von einer Firma in den USA herausgegeben.<sup>347</sup>

Doch nicht nur die gegenständlich gemalten Fotokulissen, auch die eher abstrakten Foto-Hintergründe besitzen in Bamenda Vorlagen und Vorbilder aus anderen Erdteilen. So sind die mellierten Foto-Hintergründe beziehungsweise Wolkenfonds, die man genauso gut in Europa oder anderswo auf unserem Globus in einem Fotostudio finden kann, in Bamenda mit einiger Wahrscheinlichkeit “exogen“ über den südkoreanischen Besitzer des Fotolabors *Photo Victory*, Herrn Li (anonymisiert), eingeführt worden. Herr Li besass einen Katalog mit Fotohintergründen aus dem Jahr 1997, welchen er nach eigenen Angaben seit etwa der Jahrtausendwende einzelnen Fotografen in Bamenda zeigte. Dies tat er ganz offensichtlich, um sein eigenes Fotolabor-Geschäft anzukurbeln. Denn hatten seine Kunden, die Fotostudiobesitzer, gute Fotokulissen, nahm auch der Umsatz seines Fotolabors zu. Einzelne Fotografen in Bamenda fotografierten Abbildungen aus diesem Katalog ab, um die darauf zu

---

<sup>346</sup> Gemäss Gespräch mit *Thadisco Photo*, Bamenda, am 9.1.08.

<sup>347</sup> Gemäss Gespräch vom 8.1.08 mit Stephen alias *Lily Photo* in Bamenda.

sehenden Kulissen nachzuahmen.<sup>348</sup> Auf Abb. 108 sehen wir eine Seite aus Herrn Lis Katalog, die von einem früheren Angestellten und Fotografen des Fotostudios *Mirac Photo* abfotografiert worden war. Der Katalog wurde aufgrund der asiatischen Schriftzeichen und der asiatischen Models sicherlich für einen Markt in Asien (Südkorea?) hergestellt. Aufgrund solcher Fotos liess das Fotostudio *Mirac Photo* einige der in diesem Katalog aufgeführten Hintergründe von lokalen Malern nachmachen. Als Beispiel sieht man auf Abb. 108 unten links im rot eingezeichneten Rechteck einen Foto-Hintergrund mit schwarzem Grund und orange-rotem (Wolken-)Muster, der als Imitat praktisch in genau dieser Form im Fotostudio *Mirac Photo* vorhanden ist (Abb. 109).<sup>349</sup> Das Fotostudio *Mirac Photo* war im Übrigen ein wichtiger Stammkunde des Fotolabors *Photo Victory*. In der Zwischenzeit hat jedoch Herr Li sein Fotolabor verkauft. Seit Anfang 2013 ist es nicht mehr in Betrieb.<sup>350</sup>

Wie die obigen Beispielen darlegen, gelang es in einigen Fällen, die bildlichen Vorlagen von vorgefundenen gemalten Fotokulissen zu identifizieren und fotografisch zu dokumentieren. Öfter war dies jedoch nicht möglich, weil die verwendete(n) Vorlage(n) nicht mehr aufzufinden war(-en) oder mir letztlich nie gezeigt wurde(n). Dies trifft denn auch bei den drei folgenden und bereits oben kurz erwähnten Beispielen zu, die zusätzliche Eindrücke vermitteln sollen, was an Vorlagen für gemalte Fotokulissen alles möglich ist.

Beim Foto-Hintergrund auf Abb. 85 (Kapitel 2.5.2.5.) soll gemäss *Lily Photo* ein Poster als Vorbild gedient haben, das einen Bambuswald zeigte. *Lily Photo* sah nach eigenen Angaben das Poster im Fotolabor *Logona Photo* (heute *Laguna Photo*), Bamenda, und liess die Fotokulisse, die aus einem Stoffvorhang besteht, von seinem Freund und Maler *Calakuta Arts* malen.<sup>351</sup>

Auch die oben erwähnte Stoffvorhangkulisse des Fotostudios *Pentium Photo*, die eine Sonne zeigt (Abb. 84: Kapitel 2.5.2.5.), wurde nach den Angaben des Fotografen aufgrund eines aus *whiteman kontri* stammenden Posters hergestellt.<sup>352</sup>

Beim Studiohintergrund auf Abb. 57, der mir von *Silver Photo* (anonymisiert) in Bamenda als eine Moschee darstellend vorgestellt wurde (Einleitung zum Kapitel 2.5.2.), könnte wiederum ein gedrucktes Foto des Taj Mahal als Vorlage gedient haben. Doch liegen hierfür keine empirische Belege vor.

---

<sup>348</sup> Gemäss Gesprächen mit Elias vom Oktober 2003, dem damaligen Fotografen im Fotostudio *Mirac Photo*, sowie gemäss einem Gespräch mit dem Inhaber des Fotolabors *Photo Victory*, Herrn Li, am 17.3.2006.

<sup>349</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Elias vom 31.10.03 in Bamenda. Elias war damals der angestellte Fotograf im Foto *Mirac Photo*.

<sup>350</sup> Gemäss Beobachtungen sowie gemäss Gesprächen mit diversen Fotografen in Bamenda.

<sup>351</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu (*Lily Photo*) am 17.12.05 in Bamenda.

<sup>352</sup> Gemäss Gespräch mit *Pentium Photo* am 20.1.06 in Bamenda.



Als ein weiteres Beispiel kann hier eine gemalte Fotokulisse mit einem rötlich gemalten Baum auf weissem Grund angeführt werden, die *Thadisco Photo*, Bamenda, sein Eigen nennt. Er hatte die Idee dafür von einem digitalen Bild, das sich auf seinem Laptop befindet. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um ein Bild von einem auf dem Computer installierten Software-Programm. Auch hier bekam ich die Vorlage letztlich nie zu Gesicht.<sup>353</sup> Man ersieht aus diesem Beispiel, dass in Bamenda im Grunde verschiedenste mediale Bilder als Vorlage für gemalte Studiokulissen verwendet werden können. Natürlich gibt es auch mentale Bilder, die kollektiv unter den Malern und Fotografen verankert sind und die als Vorbilder bei der Herstellung von Fotokulissen eine Rolle spielen. Solche kollektiven *images* sind etwa die oben vorgestellten Genres von Fotokulissen (Stadtkulissen, Landschaftskulissen etc.).

Wie man an all den oben genannten Fällen erkennt, sind bei der Fotokulissenherstellung die Aspekte der globalen Wanderung der Bilder, der Bilderdistribution beziehungsweise der Bilderflut und der Bildervermehrung (*proliferation*) von Belang. Die genannten (Globalisierungs-)Zusammenhänge zwischen den Fotokulissen und ihren Vorlagen können praktisch alle unter dem Blickpunkt von Intramedialität und Intermedialität betrachtet werden (vgl. Kapitel 1.4.2.). Die üblichen Typen von Intermedialität und Intramedialität, die zwischen Fotokulissen und ihren Vorlagen (*Vorbildern*) auftreten, werden in Kapitel 7.3 genauer abgehandelt.

In Bamenda ergaben und ergeben sich die gerade geschilderte Intermedialitäten und Intramedialitäten bei Foto-Hintergründen auch aus gewissen strukturellen Zwängen: So wurden und werden die besonders realistischen, aber auch sehr teuren Fototapeten wie erwähnt nicht in Kamerun hergestellt. Sie konnten und können nur importiert werden. Denn in Bamenda gab und gibt es meines Wissens keine Druckmaschinen, mit welchen papierene Druckerzeugnisse grösser als das DIN A3-Format produziert werden können, wobei zudem die Qualität dieser lokalen Druckerzeugnisse oft relativ schlecht ist (Kapitel 6 und 7.3.). In Bamenda (wie sicherlich auch in vielen anderen sub-saharischen Gegenden) hat es also während meinen Forschungsaufenthalten kein anderes taugliches und auch finanzierbares Verfahren gegeben, als durch das Medium Malerei ein kleineres fotografisches Bildnis (*picture*) in einem genügenden Mass zu vergrössern, damit es in einem Fotostudio wirklich

---

<sup>353</sup> Die von mir gefragten Maler sagten mir oft einfach kurz und bündig, dass die Vorlagen ihrer Studiohintergründe *calendar pictures* gewesen seien, also gedruckte Fotos aus Kalendern. Das Wort *calendar pictures* mag auf eine Praktik hindeuten, welche Maler üblicherweise bei Studiohintergründen im Kopf haben, welches sie aber nachweislich gar nicht so oft verfolgen. Sie können – wie in diesem Kapitel dargelegt – unter anderem auch Poster, Bilder von Verpackungsmaterialien und Fotos aus Zeitschriften etc. verwenden. Womöglich diene der allgemeine Hinweis auf *calendar pictures* manchmal auch dazu, die Vorlage nicht preiszugeben und so ein Geschäftsgeheimnis zu bewahren. Dies wäre natürlich auch den Malern ihr gutes Recht.

als Fotokulisse dienen kann: Nur die grossflächigen, die ganze Wand abdeckenden Foto-Hintergründe besitzen letztlich den Vorteil, dass sie die davor porträtierte Person auf dem produzierten Foto (beinahe) vollständig in ihre Welt eintauchen lassen.

Bei gemalten Fotokulissen kann in den Verhandlungen zwischen Fotograf und Maler der farbliche Grundton des Studiohintergrunds ein Diskussionspunkt sein, also zum Beispiel eher hell, eher rötlich, bräunlich oder bläulich.<sup>354</sup> Die Farbgebung mag für den Fotografen im Hinblick auf seine anderen Hintergründe im Studio von Belang sein. Schliesslich soll ein Fotostudio möglichst variantenreiche farbliche Kulissen und damit verschiedene farbliche Kontrastmöglichkeiten zu den Kleidern der Kundschaft bieten können.

Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*) besitzt beispielsweise eine gemalte Fotokulisse, die einen Strand zeigt, in praktisch zweifacher Ausführung. Diese beiden Ausführungen sind heute über zwanzig Jahre alt und waren Elizabeths erste Fotokulissen. Die eine Fotokulisse ist in einem bläulichen Grundton gehalten, die andere in einem bräunlichem (Abb. 181; vgl. Abb. 11, rechts an der Wand)! Elizabeth hatte den Maler ohne grosse Vorgaben beauftragt, ihr gleich zwei Fotokulissen zu malen – einen auf der Vorderseite sowie einen auf der Rückseite der Spanplatten. Der Maler fertigte dann aber beidseitig mehr oder weniger diesselbe Fotokulisse an - einfach in unterschiedlichem Grundton. Elizabeth erzählte mir, dass das für sie zuerst sehr enttäuschend gewesen sei, da der Maler sie über seine Arbeitsausführung nicht informiert hatte. Aber wie das Beispiel zeigt, scheint der Maler offenbar gewusst zu haben, dass es den Fotografen mitunter auch auf den Grundton der Kulissen ankommen kann.

Was des Weiteren die Ästhetik von gemalten Fotokulissen betrifft, sind ihre Themen und Motive beziehungsweise ihre Hauptelemente meistens mittig und damit symmetrisch angeordnet. Doch manchmal finden sich die Hauptmotive eher auf der einen, mal auf der anderen Seite des Studiohintergrundes (Abb. 49 und 104). Auf den ersten Blick widerspricht das der im sub-saharischen Raum geläufigen Konvention der Symmetrie (Kapitel 2.5.5.). Doch kann dies eine kluge Entscheidung sein, denn dann kann die Kundschaft – wie üblich - mittig vor der Fotokulisse stehen, ohne dass dadurch deren hauptsächliche Bildelemente verdeckt werden.

Die Maler in Bamenda verwenden für Fotokulissen Farben, die kein Öl enthalten und somit auch weniger Blitzlicht-Reflexionen verursachen. Das wird allgemein als unschön empfunden. Die Einsehbarkeit respektive die Erkennbarkeit des bildlich Dargestellten gelten in Bamenda - wie anderswo - als eine Grundregel für das gute Gelingen eines Fotos (Kapitel 2.5.5.).

---

<sup>354</sup> Gemäss Gespräch mit *Calakuta Arts* vom 9.1.08 in Bamenda.

Ein oft angewandtes Grundprinzip ist es wie bereits angesprochen, auf gemalten Fotokulissen als schön erachtete Dinge darzustellen, die vor Ort fehlen oder (zu) selten zu sehen sind. Das macht den Studiohintergrund aufregend. Gemäss den Malern in Bamenda soll eine gegenständlich gemalte Fotokulisse die Kundschaft des Fotostudios in einer besonderen Umgebung präsentieren und spätere BetrachterInnen des produzierten Fotos in Erstaunen versetzen. Auch die importierten Poster und Fototapeten sollen grundsätzlich diese Aspekte des Besonderen erfüllen. Lukács entwickelte denn auch die These, dass mediale Genres ihre “Daseinsberechtigung“ aus einer gewissen Spannung ziehen, welche zwischen den von ihnen vermittelten Welten und der tatsächlichen Lebenswelt besteht (Lukács 1969:18, 1971:72; vgl. Frow 2006:135-136; Kapitel 1.4.2.). So bekommt man in der afrikanischen Realität beispielsweise schöne teure Autos und schöne Villen nicht so häufig zu Gesicht oder man sieht sie nur in den Medien, die oft Bilder vom wohlhabenden Leben in *whiteman kontri*, im “Land der Weissen“, zeigen.<sup>355</sup> Die Fotokulissen in Bamenda, die beispielsweise eine Person als Besitzerin einer schönen Villa ausweisen, nutzen und verdanken ihre Existenz solchen Spannungen zwischen Ist-Zustand und Wunsch. Fotokulissen mit (weit) entfernten Reisziele (Stadt-, Strand-, Landschafts- und Flughafenkulissen) bergen solche Spannungen ebenfalls in sich. Als Tourist reisen zu können, ist für KamerunerInnen aus pekuniären Gründen nicht einfach. KamerunerInnen reisen wie erwähnt oft “nur“ für Verwandtschaftsbesuche.

Fotokulissen können zudem eine gesteigerte Spannung erzeugen, wenn auf ihnen viele schöne und seltene Dinge im Zusammenspiel erscheinen. Ein Beispiel: Bei der Fotokulisse auf Abb. 49 hat der Maler *Brother Mbiywong Joachim*, Bamenda, nach eigenen Angaben versucht, Dinge simultan zu zeigen, welche die StadteinwohnerInnen Bamendas kaum je sehen können und welche Seltenheitswert besitzen: Traditionelle Hütten, einen Fluss und ein Boot auf dem Wasser, spezielle Gesteinsformationen, die man nur in Bambili oder im Norden Kameruns antreffen sowie spezielle hohe und schmale Bäume, die man nur im tiefsten “Busch“ (“*bush*“) finden könne. Gerade die speziellen Gesteinsformationen aus Bambili oder aus dem Norden Kameruns, die man auf der rechten Seite des Foto-Hintergrunds sieht, seien aufgrund ihrer Eigenartigkeit ein “touristischer Ort“ (“*touristic place*“). Ausserdem meinte *Brother Joachim* zu seiner Fotokulisse auf Abb. 49, dass Leute das darauf glänzend gemalte Wasser des Flusses sehr lieben würden. Das Glänzende wird in Bamenda - wie schon angetönt - generell als sehr schön empfunden (Kapitel 2.5.5.). *Brother Joachim* fügte auch noch an, die Fotokulisse auf Abb. 49 sei mit aussergewöhnlichen Dingen bestückt und biete dadurch – wie

---

<sup>355</sup> Diese Spannung, die zwischen den Bildern aus *whiteman kontri* und der eigenen Lebensrealität besteht, entlädt sich bekanntlich mitunter auch in der (versuchten) Emigration junger AfrikanerInnen nach Europa oder Nordamerika.

so oft bei den Fotokulissen - den EinwohnerInnen Bamendas spezielle Reize fürs Auge, die die Kundschaft eines Fotografen zum Fotografieren-Lassen verleiten würden.<sup>356</sup>

Bei gemalten gegenständlich-darstellenden Studiohintergründen wird neben den aus einer gewissen Ästhetik entspringenden Schönheitsidealen - wie etwa die Anwendung von als schön empfundenen satten Farben (blaues Meer, grüne Landschaften) - allgemein ein bestmöglicher Realismus versucht. So bemerkte *Nicholson Photo* (anonymisiert) stolz, dass auf seinem gemalten Foto-Hintergrund sogar die Schatten der über das Wasser fliegenden Vögel zu sehen seien. Allerdings ist dies ein kleines Detail, welches der Kundschaft oder späteren RezipientInnen eines Porträtfotos kaum mehr auffallen dürfte. Die relativ neuen Fototapeten und die (Foto-)Poster mit gedruckten fotografischen Bildern erfüllen die angestrebte realistische Darstellung selbstverständlich noch besser.

Seit einiger Zeit gehen die Studiofotografen in Bamenda auch dazu über, die Wand-Bodenkante zu verschleiern, um so die fotografische Inszenierung zu perfektionieren und zu verschönern. Die Verschleierung der Wand-Boden-Kante geschieht besonders einfach und sehr häufig mit Stoffhintergründen, die so lang sind, dass sie im Aufnahmerraum des Studios auf dem Boden vor der Wand ausgebreitet werden können, so dass die porträtierte Person darauf stehen kann (Abb. 83). Dies wird schon seit 2003 in manchen Fotostudios Bamendas so gemacht. Es gab allerdings auch noch bis 2009 oft Stoffvorhänge als Fotokulissen, die wie früher nicht ganz bis zum Boden reichten und “nur“ die Wand des Aufnahmerraums im Studio abdeckten. Ein Blick auf die verschiedenen im Abbildungsband dieser Arbeit dokumentierten Stoffvorhänge, die in Bamenda bis 2009 als Fotokulissen dienten, macht dies deutlich. Bei gegenständlich-darstellenden und gemalten Hintergründen besitzen die Fotografen heute hier und da auch separate und entsprechend passend dazu gemalte Partien aus Tuch oder Papier zur Auskleidung des Studiobodens, um die Illusion der fotografischen Inszenierung zu perfektionieren und/oder die Wand-Boden-Kante zu verschleiern (Abb. 66 und 104).

Umgekehrt darf festgehalten werden, dass seit den 1960er/1970er Jahren ein gut erkennbarer Studioboden mit verlegten Bodenfliesen als sehr schön galt und gilt, da dies – auch heute noch - luxuriös ist (vgl. Abb. 11). *Abraham Photo*, Bamenda, hat mir berichtet, dass er in den 1960er Jahren im Hinblick auf Weihnachten und Neujahr extra Fliesen in seinem Fotostudio verlegen liess, um es noch attraktiver zu gestalten.<sup>357</sup> Die Studiofotografen und selbst die ambulant tätigen Fotografen mit ihren temporären Studios an Weihnachten und Neujahr scheinen für die Fotografie solche Bodenplatten oft auch vortäuschen zu wollen, indem sie

---

<sup>356</sup> Gemäss Gespräch mit dem Maler *Brother Joachim* am 31.8.09 in Bamenda.

<sup>357</sup> Gemäss einem Gespräch mit *Abraham Photo* im Jahr 2006 in Bamenda.

zur Verschönerung etwa eine Plastikplane mit entsprechenden Fliesenmustern am Boden vor den Hintergründen auslegen (Abb. 27, Abb. 55).

Mittlerweile werden Fotokulissen mehr und mehr digitalisiert erstellt: Der fotografische Hintergrund wird digital ins Foto eingearbeitet. Mitte 2013, als ich letztmals in Bamenda weilte, war das ziemlich beliebt. Das Wissen um die Digitalbearbeitung von Fotografien mit Software am Computer hat sich in Bamenda und der heutigen Region Nordwest ganz offenbar seit etwa 2003 verbreitet und hat seither immer mehr Eingang ins Fotogewerbe gefunden (siehe Kapitel 2.1.2.). Die digitale Bearbeitung eines Fotos bezahlt man jedoch zusätzlich. Sie macht ein Lichtbild zu einem “Spezialeffektfoto“ – einem Genre, das im Kapitel 2.6 genauer behandelt wird. Als Foto-Hintergründe kommen nach Gesprächen und gesehenen Fotos bei der digitalen Bildbearbeitung im Grunde all die oben angesprochenen Fotokulissen in Frage. Gemäss verschiedenen Gesprächen stammen bei der digitalen Bildbearbeitung die fotografischen und digitalen Kulissenbilder aus dem Internet oder aus Software-Programmen. Die digitale Bildbearbeitung wird in Bamenda als etwas Hochentwickeltes und sehr Modernes betrachtet. Digitale Fotokulissen werden nach allem, was ich in Bamenda gehört habe, gegenüber den gemalten Kulissen schlechter erkannt. Und dies, obwohl die Digitalbearbeitung noch etwas krude ausfällt. Das heisst, der Schattenwurf der porträtierten Person ist oft noch relativ unausgereift, das auf der Kulisse zu sehende Licht ist oft noch nicht dasselbe wie auf der porträtierten Person und die Schuhe und Füsse sind häufig noch nicht mit dem Boden abgestimmt, so dass die porträtierten Personen für ein mit den Medien erfahreneres Auge noch im Bildnis zu “schweben“ scheinen. Doch es dürfte in Bamenda nur eine Frage der Zeit sein, bis auch Personen perfekt in den digitalen Hinter- und Mittelgrund eingearbeitet werden (können). 2013 sah ich in Bamenda teils schon ziemlich perfekte Fotobearbeitungen. Die Entwicklung könnte allerdings auch dahin gehen, dass die digitale Bildbearbeitung in Bamenda aus Zeit- und Kostengründen im Allgemeinen nicht (mehr) perfekt genug durchgeführt wird und dann eben oft als solche erkannt wird.

Auch mit Foto-Collagen, die in der Ära der analogen Farbfotografie aufgekommen sind (Kapitel 2.6.), können Bildbearbeitungen vorgenommen und Kulissen für Porträts erstellt werden. Die Collagen wurden oder werden speziell auf Kundenwunsch von den Studiofotografen erstellt und dann abfotografiert. Das heisst, meist wird das fotografische Porträt des Kunden ausgeschnitten und auf ein anderes Foto mit einem schönen Hintergrund geklebt (Kapitel 2.6.; vgl. Kapitel 2.3.1.). Dabei kamen und kommen im Grunde ebenfalls all die soeben erwähnten Genres hinsichtlich des Foto-Hintergrundes zum Zug.

#### 2.5.4. Requisiten und Accessoires in der Studiofotografie

Während in den Fotostudios Requisiten immer vorhanden sind, werden sie in der ambulanten Fotografie aufgrund der Transportschwierigkeiten kaum je verwendet. Selbst kleinere Accessoires, die – wie etwa Kettchen oder Schmuck - eher transportierbar wären, bieten die *ambulants* ihrer Kundschaft im Allgemeinen nicht an. Von den *ambulants* werden im Grunde nur bei den improvisierten "(Freiluft-)Studios", die in Bamenda an den Feiertagen zu sehen sind, Requisiten und künstliche Fotokulissen verwendet (Abb. 27, 28, 60, 61 und 86).

Was Requisiten betrifft, ist als Erstes deren Erwerb zu betrachten. Wenn erfahrene Studiofotografen ein neues Requisit kaufen oder herstellen lassen, dann ist ein erstes wichtiges Kriterium, dass dieses robust genug ist, um den Studiobetrieb lange unbeschadet zu überleben. Die Investition soll sich schliesslich lohnen. So verzichtete Elias, Fotograf des *Mirac Photo*, auf den Kauf einer aufblasbaren Ballonkeule, die er als mögliches Requisit im Hinblick auf das umsatzstarke Dezember- und Neujahrsgeschäft an einem Strassenverkaufstand gesehen hatte. Nachdem er sie in die Hand genommen hatte, schien es ihm, dass die Ballonkeule durch den tagtäglichen Gebrauch und durch spitze Gegenstände etc. zu schnell kaputtgehen könnte.<sup>358</sup> Auch Elizabeth Azah (*Queen's Lady Photo*) prüfte einen in der Sitzhöhe verstellbaren Drehsessel aus Eisen sehr genau, welcher ein Metallhandwerker (*metal worker*) nach ihren strikten Vorgaben am Herstellen war. Sie wollte ihr Geld gut investiert wissen.<sup>359</sup>

Was die üblichen Requisiten in den Fotostudios Bamendas betrifft, sind oft kleine einbeinige Hocker aus Holz oder seltener aus Eisen mit üblicherweise kreisrunder Sitzfläche anzutreffen (Abb. 110). Dass ein solcher Hocker als Drehsessel in der Höhe verstellbar ist, stellt eine seltene Luxusvariante dar.

In den Fotostudios findet man oft einfache Klappstühle, die bei der Herstellung von Passfotos häufig eingesetzt werden. Auch normale Stühle aus Plastik- oder Holz sind des Öfteren vorhanden. Manche Stühle besitzen eine Polsterung, die aufgrund ihrer aufwändigeren und teureren Machart bereits als "luxuriösere" Modelle bezeichnet werden können. Stühle eignen sich ganz allgemein gut zum Posieren für verschiedene fotografische Genres (Kapitel 2.7. und 2.8.). Auch leichte Korbgeflechtstühle werden zum Posieren benutzt (Abb. 111). Lokal hergestellte, schwere und breite Sessel mit Lederimitat und dicker Polsterung würden sich ebenso aufgrund ihres Luxus und des damit verbundenen Prestiges gut für Fotoaufnahmen eignen (Abb. 87). Gleichwohl sind sie in Fotostudios angesichts ihres - relativ betrachtet - sehr hohen Kaufpreises kaum anzutreffen. Gemäss dem Fotografen *Snap Photo*

---

<sup>358</sup> Begebenheit in Bamenda im Oktober 2003.

<sup>359</sup> Begebenheit in Bamenda vom 24.12.07.

(anonymisiert) hat der grosse Sessel in seinem Studio 100'000 XAF gekostet (Abb. 87: der Sessel am rechten Bildrand). Das sind ungefähr 250 Schweizer Franken. Für kamerunische Verhältnisse ist das sehr viel Geld! Im Gegensatz zu den Fotostudios in Bamenda scheinen jedoch Fotografen in Gambia ihre Fotoateliers öfter wie eine wohlhabende (prestigeträchtige) Stube einzurichten und mit einem Sofa oder Ähnlichem auszustaffieren (Buckley 2003:73, 2006:61,74). Der Vergleich zwischen Bamenda und Gambia liefert damit einen weiteren Hinweis, dass verschiedene sub-saharische Fotokulturen existieren.

In Bamenda benützen die Studiofotografen auch "Saloneckstühle", die ich sonst nirgends auf Fotos in der Literatur über die sub-saharischen Fotokulturen finden konnte. Diese Saloneckstühle taugen für Erwachsene wie Kleinkinder und Babys. Für letztere hat ein solcher Salonstuhl den Vorteil, dass Babys in seiner Ecksitzfläche aufrecht platziert werden können (Abb. 112).

Die Saloneckstühle wurden in Bamenda durch Herrn Li (anonymisiert), den ehemaligen südkoreanischen Besitzer des Fotolabors *Photo Victory*, eingeführt.<sup>360</sup> Herr Li erzählte, er hätte Mitte der 1990er Jahre drei solcher Saloneckstühle nach Bamenda gebracht: einen für eine einzelne Person, einen mit grösserer Sitzfläche für zwei Personen und einen für Babys. Fotografen in Bamenda hätten diese Saloneckstühle durch lokale Schreiner nachmachen lassen. Es lohne sich nicht, die Stühle aus Südkorea zu importieren. Sie wären zu teuer.<sup>361</sup> Ein lokal hergestellter Salon-Eckstuhl kostet in Bamenda nach verschiedenen Auskünften gut 30'000 – 40'000 XAF, was mit 75 bis 100 Schweizer Franken in Bamenda recht viel Geld ist. Dies entspricht ungefähr dem anderthalbfachen Monatslohn eines einfachen Angestellten. Saloneckstühle sind heute in den Fotostudios Bamendas trotz ihres relativ hohen Preises oft anzutreffen.

Im Fotostudio *Mirac Photo* sah ich übrigens ein für Bamendas Fotogewerbe einzigartiges Requisit. Es handelt sich um ein weisses hölzernes säulenartiges Gestell zum Posieren (Abb. 113 und 114). Elias, Fotograf im Studio *Mirac Photo*, erzählte mir, dass diese "Säule" nach dem Vorbild eines Porträtfotos aus den USA gemacht worden sei.<sup>362</sup>

Beim Salon-Eckstuhl wie bei diesem säulenartigen Holzgestell handelt es sich somit um Beispiele der Globalisierung. Der Saloneckstuhl wie auch die weisse "Holzsäule" im Fotostudio *Mirac Photo* wurden in Bamenda als kulturell exogene Gegenstände angeeignet. Wenn nicht auch der Salonstuhl, so stammt zumindest die Holzsäule aus der euro-amerikanischen Fotoatelierkultur (vgl. Sagne 1998:102-129).

---

<sup>360</sup> Dies nach der Ansicht einiger älterer Fotografen in Bamenda wie auch Herrn Li selbst.

<sup>361</sup> Gemäss Gespräch mit Herrn Li am 17.3.2006.

<sup>362</sup> Gemäss Gespräch mit Elias im Oktober 2003.

Für die fotografische Inszenierung stehen in den Studios Bamendas auch Plastikblumen sowie Weihnachtsschmuck etc. zur Verfügung. Die Plastikblumen spielen allerdings als Requisit oder Accessoire in der heutigen Studiofotografie eine untergeordnete Rolle. Auf kaum einem Foto sind heute noch Plastikblumen den Porträtierten beigelegt. So übernehmen die Plastikstandblumen heute eher die Funktion einer Dekoration des Studios selbst. Vor allem bei Hochzeiten oder Diplomfeierfotos finden sich jedoch heute noch (künstliche) Blumen zur Beglückwünschung in den Händen der porträtierten Personen oder beispielsweise im Haar der Braut oder allenfalls in der Brusttasche des Bräutigams. Wie bereits im Zusammenhang mit "grünen" Fotokulissen angesprochen (Kapitel 2.5.2.4) ist früher auch in Bamenda mit einer Blume in der Hand posiert worden – so wie das gleich oder ähnlich in der früheren europäischen Atelierfotografie üblich war.<sup>363</sup> Beispielsweise hat *Abraham Photo*, Bamenda, nach eigener Aussage sowie gemäss seinen von mir gesichteten Fotos in den 1960er Jahren künstliche Papier- oder Plastikblumen den Porträtierten beigelegt.<sup>364</sup> Dass (früher) wohl Blumen in manchen sub-saharischen Ländern schon seit Jahrzehnten beim Posieren als Accessoire in der Hand verwendet wurden, darauf deutet unter anderem ein Porträtfoto hin, das vom heute berühmten malischen Fotografen Seydou Keïta im Jahr 1959 hergestellt wurde (vgl. Magnin 1997:5,119,197,221; vgl. Kunstthalle Wien 2001:70). Afrikanische Fotografen haben sich die ursprünglich wohl euro-amerikanische Praxis, Blumen als dekoratives Element zu verwenden, ganz offenbar angeeignet.

In manchen sub-saharischen Ländern gaben afrikanische Fotografen der Kundschaft früher als Accessoires anstelle von Blumen gerne auch ein Buch oder eine gerollte Zeitung in die Hand. All diese Dinge waren in Europa wie vermutlich in vielen sub-saharischen Gegenden eine früher übliche dekorative Praxis (vgl. Sagne 1998:102-129; vgl. Behrend/Wendl 1998:10).<sup>365</sup> Abb. 115 zeigt hierfür ein bezeichnendes Foto, das wahrscheinlich in den 1960er oder 1970er Jahren aufgenommen wurde. Das gerollte Schriftstück in der Hand des jungen Mannes könnte ein Schuldiplom<sup>366</sup> oder ein anderes Schriftstück sein. Das Foto stammt von einem Fotografen mit Geschäftstitel *Photo Jacques*<sup>367</sup> in Mbouda. Das Städtchen Mbouda ist nicht weit von Bamenda entfernt (Abb. 4). Eine gerollte oder gefaltete Zeitung in der Hand oder unter dem

---

<sup>363</sup> Vgl. Universitätsbibliothek Basel (Magazin): Vogel, Hermann: Lehrbuch der Fotografie. Theorie, Praxis und Kunst der Fotografie. Berlin: Oppenheim 1870:441.

<sup>364</sup> Gespräch mit Pa Takoutouo Abraham alias *Photo Abraham* am 27.8.09.

<sup>365</sup> Vgl. Universitätsbibliothek Basel (Magazin): Vogel, Hermann: Lehrbuch der Fotografie. Theorie, Praxis und Kunst der Fotografie. Berlin: Oppenheim 1870:441.

<sup>366</sup> Sollte es sich bei dem gerollten Schriftstück um ein (Hoch-)Schuldiplom handeln, so dürfte das Foto ein frühes Beispiel eines in Bamenda sogenannten *graduation picture* sein: Der junge Mann auf Abb. 115 könnte auf diese Weise im Fotostudio seinen schulischen Erfolg festgehalten lassen haben. *Graduation pictures* werden heute oft gleich an der Diplomierungsfeier aufgenommen (siehe Kapitel 2.8.5.).

<sup>367</sup> Bei *Photo Jacques* dürfte es sich wohl um den Fotografen Jacques Tousselle handeln, mit welchem David Zeitlyn (2010b) zusammenarbeitet.



Arm hatte früher in Bamenda und sicherlich auch in anderen sub-saharischen Gegenden gewisse prestigeträchtige Implikationen: So etwas deutete unter anderem an, dass man des Lesens und Schreibens mächtig war (vgl. Behrend/Wendl 1998:10).<sup>368</sup> Heute hat sich in Bamenda das Posieren mit Büchern beziehungsweise mit gerollten oder gefalteten Zeitungen verloren, weil inzwischen die meisten Leute Lesen und Schreiben können. Wenn man allerdings auf alten Fotos Leute mit Zeitungen oder Büchern posieren sieht, muss dies umgekehrt auch nicht immer heissen, dass die so Porträtierten tatsächlich Lesen und Schreiben konnten. Pa Takoutouo Abraham alias *Photo Abraham*, Bamenda, meinte etwa, er hätte früher jedem Kunden auf Verlangen eine Zeitung als Accessoire in die Hand gedrückt.<sup>369</sup>

Auch mannshohe Pappkartonfiguren werden heute in manchen Fotostudios Bamendas als Requisit benutzt. Sie stellen oft eine sexy gekleidete lebensgrosse Dame mit entweder asiatischem oder europäischem Aussehen dar (vgl. Abb. 100, am Rand links). Diese wohl nach Kamerun importierten Figuren werben jeweils für eine Fotomarkte. Manche Leute in Bamenda mögen es, sich mit solchen Figuren fotografieren zu lassen.

Wie bereits erwähnt findet man in den Fotostudios Bamendas hier und da als ein weiteres Requisit kleine, zwei- oder dreistufige Treppchen. Sie können das Erstellen von Gruppenfotos erleichtern und lassen sich nicht nur zum stehenden, sondern auch zum sitzenden Posieren verwenden (Abb. 116).

Vollständig verschwunden sind in den Fotostudios früher der Kundschaft zur Verfügung gestellte Requisiten wie die klobigen Transistorradios (*box radio*) (Abb. 117) sowie Schallplattenspieler oder Tonbandgeräte (Abb. 118). All dies waren in den sub-saharischen Fotokulturen typische Requisiten in den 1960er und 1970er Jahren (vgl. zum Beispiel Magnin 1997:168,181,211). Radios, Schallplattenspieler und Transistorradios waren damals luxuriöse Prestigeprodukte und werteten das eigene Porträtfoto auf.

Manch andere Requisiten sind heute in Bamenda nicht mehr gebräuchlich. So gab es in Bamenda in den 1960er oder in 1970er Jahren den sogenannten *stand*, ein eigentümliches Holzgestell, das sich zum Posieren eignete (Abb. 119). Ebenso gab es damals ein Metallgitter, in Bamenda *standard* beziehungsweise *iron* genannt (Abb. 88).<sup>370</sup> Der *stand* und das *iron* wurden auch in Mbouda, unweit der Stadt Bamenda, verwendet (vgl. Zeitlyn 2010b:470,474)

---

<sup>368</sup> Gespräch mit Pa Takoutouo Abraham am 18.7.09 in Bamenda.

<sup>369</sup> Gemäss Telefongespräch mit Pa Takoutouo Abraham am 13.5.2010.

<sup>370</sup> Offenbar kann ein solches Metallgitter auch das Veranda-Gitter eines besseren Hauses simulieren. Manche ältere Informanten meinten dies. Ein Fotograf in Bamenda betrachtete das Metallgitter denn als besonders geeignet für den Haus- und Villahintergrund. Ein anderer älterer Fotograf bestritt diese Ansicht jedoch: Das Gitter sei einfach ein schönes, teures und dekoratives Element gewesen. Dies nach Gesprächen mit älteren, hier nicht zu nennenden Fotografen in der Region Nordwest am 6.7.09, am 27.8.09 sowie am 12.9.09.

und dürften auch in vielen anderen west- und zentralafrikanischen Fotostudios gebraucht worden sein. So zeigen beispielsweise zwei bei Werner (1996a:93) abgedruckte Fotos aus einem Fotostudio in Bouaké (Côte d'Ivoire) ebenfalls ein solches Schmiedeisengitter (*iron/grille de fer forgé*) als Requisit.

Auch das Festnetztelefon, das noch bis etwa zur Jahrtausendwende in den Fotostudios als Requisit oder Accessoire zu finden war, gibt es heute in den Fotostudios Bamendas nicht mehr. Nur reiche Haushalte konnten sich (und können sich heute noch) einen Festnetzanschluss leisten. Doch heute gilt das Mobiltelefon als sehr modern und ist somit für die fotografische Inszenierung geeigneter. Das Mobiltelefon ist ein relativ teures, aber prestigeträchtiges Accessoire. Heute ist in Bamenda in fast jedem Haushalt ein solches Telefon aufgrund seiner einfachen Transportierbarkeit und hochgeschätzten Kommunikationsfunktion vorhanden. Das Mobiltelefon wird beim Posieren für ein Foto oft in der Hand gehalten. Allerdings entdeckt es auf den Porträtfotos aufgrund seiner geringen Grösse oft nur ein aufmerksamer Betrachter.

Was die kleineren Accessoires betrifft, finden wir in Fotostudios heute wie erwähnt unter anderem auch Sonnenbrillen<sup>371</sup> sowie Brillengestelle mit oder ohne klare Gläser (Kapitel 2.4.2.). Den Unterschied, ob im Brillengestell klare Gläser eingesetzt sind oder nicht, sieht man auf einer Porträtfotografie übrigens kaum mehr. Als weitere Accessoires werden in den Fotostudios Kleidungsutensilien wie Hemd, Anzug und Krawatte angeboten, die gegen Aufpreis zur fotografischen Inszenierung benutzt werden können (Abb. 120; Kapitel 2.4.2.; vgl. Buckley 2001:76-77). Eher selten findet man Schmuck wie Halskettchen und mitunter (defekte) Armbanduhren (Kapitel 2.4.2.). Letztere sollten vorzugsweise ein metallenes Armband besitzen, damit auf der dunklen Haut ein ästhetisch als schön empfundener Kontrast entstehen kann.

Mit Brillen kann man nach Aussagen verschiedener Leute in Bamenda visuell anders wirken: Je nach dem Design der Sonnenbrille und der dazu getragenen Kleidung sieht man damit cool sowie etwas martialisch (*rough*), sexy oder modisch "durchgestylt" aus - vielleicht auch alles ein bisschen zusammen. Normale Brillengestelle wiederum lassen nach dem Empfinden der Leute porträtierte Personen intelligent, gebildet, würde- und verantwortungsvoll ("*responsable*") aussehen. Der junge Frederik war der Auffassung, dass er eine ganz andere

---

<sup>371</sup> Sonnenbrillen wurden, sofern man sie denn hatte, manchmal bereits in den 1960er und 1970er Jahren zur fotografischen Inszenierung eingesetzt. Entsprechende Fotos kann man gelegentlich in den Haushalten Bamendas vorfinden.

Person sei, wenn er eine Brille trage.<sup>372</sup> Brillen - insbesondere mit Korrekturgläsern - können sich viele Leute nicht leisten.

Auch Anzug, Krawatte, Schmuck oder gar eine glitzernde Armbanduhr sind für viele Leute in Bamenda aufgrund Geldmangels nicht einfach erschwinglich. Besonders im teuren (Geschäfts-)Anzug – bei Männern allenfalls mit Krawatte – sieht man gesellschaftlich verantwortungsvoll (*responsable*) aus. Das heisst, in dieser Aufmachung zeigt man sich von hohem sozialen Status mit Ernst und Würde.

Mehr und mehr Studios in Bamenda haben während der Jahre 2006 bis 2009 auch als traditionell erachtete afrikanische Kleidung sowie ausgefallene Schminkmöglichkeiten angeboten. Dies für ein Genre, das *african wear* („afrikanische Kleidung“) oder manchmal auch *african queen* genannt wird. Auf das Genre *african wear* soll jedoch erst in Kapitel 2.8.2.3 eingegangen werden. Dass neben Requisiten und Accessoires die Studiofotografen zur Beeinflussung der fotografischen Inszenierung auch sonst Schminksachen (Puder, Lippenstifte etc.) zur Verfügung stellen, ist bereits erwähnt worden (Kapitel 2.4.2.).

Wie deutlich geworden sein dürfte, lässt sich mit Accessoires, Requisiten, Hintergründen, Posen, Kleidung etc. auf Porträtfotos hervorragend mit sozialen Identitäten spielen (vgl. Werner 2001a; siehe Kapitel 2.8. und 7.7.).

### **2.5.5. Übrige grundlegende ästhetische Konventionen, Posen, Gesten, Kleidungen und Frisuren**

Als eine bereits erwähnte wichtige ästhetische Regel gilt heute in Bamenda und wohl in vielen sub-saharischen Fotokulturen, dass das eigentlich Dargestellte auf dem Foto gut einseh- und erkennbar sein soll (Kapitel 2.4.2.). Abstrakte Fotografie oder das Spiel mit der Unschärfe spielt in Bamenda und - zumindest nach der Literatur zu urteilen - in vielen sub-saharischen Gegenden kaum eine Rolle. Nur bei Porträtfotos, die *zoom pictures* oder *motion pictures* genannt werden und bei welchen der Hintergrund mit einem Teleobjektiv absichtlich unscharf gemacht wird, verhält es sich anders (siehe Kapitel 2.6.).<sup>373</sup>

Zu allermeist stehen in den west-, zentral- oder ostafrikanischen Fotokulturen der Mensch und seine Attribute wie etwa seine Kleidung etc. im Fokus (siehe Kapitel 2.7.). Die im sub-

---

<sup>372</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 12.8.09 in Bamenda.

<sup>373</sup> Die Kunsthistorikerin Condace Keller erwähnt, dass in Mali Fotografen auf gewisse (subtile) Weisen auch mit der „Dunkelheit“, dem „Obskuren“ und „Unklaren“ spielen. Sie verbindet die Fotografie malischer Lichtbildner mit allgemeinen lokalen „kulturell-philosophischen“ und ästhetischen Prinzipien (Keller 2008, 2013). Ein gewisses Spiel mit „Klarheit“ und „Unklarheit“ gehört meines Erachtens manchmal auch in Bamenda zur Fotografie (wie dies wohl angesichts der Ambiguität und der Polysemie der Bilder letztlich generell ein bei Bildmedien vorzufindender Aspekt ist): Beispielsweise kann in Bamenda eine porträtierte Person mit dem Zeigefinger am Kinn/an der Wange Nachdenklichkeit kommunizieren, die später RezipientInnen des Fotos fragend zurücklassen kann (siehe unten).

saharischen Raum anzutreffenden Fotokulturen produzieren und verwenden meines Erachtens letztlich deshalb zur Hauptsache das Genre des Porträts (vgl. Behrend/Wendl 1998:9).

Weniger häufig wird in Bamenda - und wohl auch in anderen sub-saharischen Gegenden - ein Objekt wie beispielsweise das neu erstellte Möbelstück eines Schreiners abgebildet. Und nur ganz selten wird in Bamenda - und vermutlich generell in sub-saharischen Fotokulturen - ein Tier fotografiert (vgl. Behrend/Wendl 1998:9).

Wenn das Foto von guter Qualität ist, also wenn das eigentliche Sujet oder Motiv scharf und gut erkenntlich ist und die Kleider als farbecht empfunden werden, sagt man in Bamenda, das Foto sei *fine* (gut), *clear* (klar) oder *bright* (hell). Die Adjektive *fine*, *clear* und *bright* sind in Bamenda im Zusammenhang mit Fotos in ihrer Bedeutung praktisch synonym.

Ein Foto soll heute in Bamenda - und wohl auch in manchen anderen sub-saharischen Gegenden - die darauf zu sehenden Personen und Dinge möglichst realistisch und schön präsentieren: Die meisten Fotolabors in Bamenda achten bei der Herstellung der Fotoabzüge darauf, dass die Fotos nicht dunkel werden, um sicherzustellen, dass wegen des dunklen Haut-Tints die Gesichtszüge erkennbar bleiben beziehungsweise nicht verschwinden (vgl. Wendl 1999:299). Dies führte und führt speziell bei der analogen Fotografie oft zur Ausbleichung der Farben und zu einem weisslichen Schimmer auf dem Foto, was von den Leuten im Grunde als unschön empfunden wird. Dies zeigte sich immer wieder bei der Übergabe meiner digital erstellten Fotoabzüge in Bamenda. Diese Fotos wiesen diese typischen Ausbleichungen der analogen Farbfotos nicht auf und wurden jeweils als *fine*, *clear* oder *bright* gelobt. Da heutzutage, Mitte 2013, die digitale Fotografie in Bamenda dominiert, hat sich dieses Problem von "bleichen" Farben auf Fotografien verringert beziehungsweise erübrigt. Eine Helligkeitsbearbeitung ist am Computer leichter und präziser als früher vornehmbar.

Glänzendes Fotopapier wird gegenüber mattem bei weitem bevorzugt, wie mir verschiedene Fotolaborbesitzer und Fotografen schon 2003 unisono erzählten. Das lässt sich auch anhand der Fotosammlungen in Bamendas Haushalten feststellen. Glänzendes wird eben allgemein als sehr schön erachtet.

Reflexionen auf den Fotos, die die Erkennbarkeit stören, werden als Makel empfunden. Ebenso stören wie bereits erwähnt auf den Fotokulissen Schatten der Porträtierten. Sie verdunkeln den Inhalt der Fotokulisse und zerstören so deren "Realitätsanspruch". Dies konnte ich aus verschiedenen Konversationen in Bamenda heraushören. Beidseitig aufgestellte Synchronblitzanlagen werden eingesetzt, um einen Schattenwurf der porträtierten Personen zu verhindern (Kapitel 2.3.1.).

Gemäss verschiedenen Gesprächen gilt die Farbfotografie angesichts ihrer Farbenpracht gegenüber der Schwarzweiss-Fotografie als viel schöner (Kapitel 2.1.2.). Nur selten wurden bis 2009 noch analoge Schwarzweissfotos gewünscht, weil sie der Farbfotografie von ihrer Konservierung her als überlegen erachtet wurden und werden (vgl. Kapitel 6). Speziell ältere Leute erinnern sich der guten Überdauerungseigenschaften der Schwarzweissfotografie.

Was ästhetische Gesichtspunkte anbelangt, soll des Weiteren auf einem Foto die porträtierte Person - was im Grunde eine Selbstverständlichkeit ist - genug gross in Erscheinung treten: Hin und wieder erwähnten Leute in Bamenda mir gegenüber, dass der Fotograf sie zu klein fotografiert habe.

Oft vorkommende und schon relativ früh praktizierte Arten des Posierens sind im sub-saharischen Afrika das aufrechte und frontale Stehen oder Sitzen. Dabei hängen beim Stehen die Arme einfach am Körper herunter (Abb. 121). Beim Sitzen kommen die Hände auf die Oberschenkel oder Knie zu liegen (Abb. 122; vgl. Abb. 167; vgl. Geary 2004:146-149). Stephen Sprague entwickelte die These, dass bei den Yoruba diese beiden Arten des Posierens der traditionellen Ästhetik der (Ahnen-)Skulpturen entsprächen (Sprague 1978a:52-55, 1978b:10-11). Diese Argumentation hat kürzlich Abiodun (2013) hinsichtlich der Yoruba anhand der *àkó*-Porträts eindrücklich untermauert. Sprague (1978a:54) erwähnt zudem, dass ältere Yoruba-Männer bei traditionellen Zeremonien und Ereignissen in der erwähnten und von ihm als traditionell postulierten Pose sitzen. Damit erscheint es mir als ziemlich eindeutig, dass bei den Yoruba dieses Posieren einer (vorkolonialzeitlichen) skulpturalen Ästhetik beziehungsweise ihrer (mitunter [ehemals?]) real gelebten) kulturellen Tradition entspringt. Bei den Yoruba besteht in dieser Hinsicht also unter anderem eine Intermedialität zwischen den Medien Skulptur und Fotografie.

Spragues These des traditionellen Posierens, wie er sie bei den Yoruba angetroffen hatte, wurde und wird im Ansatz auch schon generell auf die Fotografie der sub-saharischen Region übertragen (vgl. Behrend/Wendl 1998:8-9; Geary 2004:146-149,156; Borgatti 2013). Tatsächlich sind diese symmetrischen Posen des Stehens und Sitzens oft - aber längst nicht immer! - bei west- und zentralafrikanischen Skulpturen zu finden (vgl. Vogel 1991b:94-113, vgl. Haney 2010a:147).

Nach all den in Literatur vorzufindenden Fotografien afrikanischer Fotografen kann man meines Erachtens durchaus davon sprechen, dass es sich bei den beiden erwähnten frontalen Posen in vielen west- und zentralafrikanischen Fotokulturen (und eventuell auch in Ostafrika) um einen seit Jahrzehnten relativ typischen Stil handelt. Dieser Stil des Posierens wurde vielleicht auch noch dadurch gefördert, dass vor und nach dem Zweiten Weltkrieg viele

Yoruba-Fotografen in anderen westafrikanischen Ländern ihr berufliches Glück versuchten und so das Fotogewerbe verbreiteten (Nims 2004, 2005). Diesen Stil des Posierens als "spezifisch afrikanisch" zu bezeichnen, könnte allerdings auch ein wenig übertrieben sein, denn EuropäerInnen oder NordamerikanerInnen lassen sich durchaus manchmal ebenfalls in diesen beiden Weisen oder ähnlich fotografisch ablichten.

Festzuhalten bleibt auch, dass Jürg Schneider (2011:156-158) aufgrund der von ihm gesichteten afrikanischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert und der vielen verschiedenen darauf gemachten Posen zum Schluss kommt, dass zu jener Zeit ein typisch traditionell-afrikanischer Stil des Posierens vermutlich noch nicht existierte. Das Spektrum in den west- und zentralafrikanischen Fotokulturen reichte bereits im 19. Jahrhundert von der Frontalansicht bis zur Dreiviertelansicht (Schneider 2011:157). Die Dreiviertelansicht besitzt damit in west- und zentralafrikanischen Fotokulturen eine Kontinuität vom 19. Jahrhundert bis heute. Man sieht die Dreiviertelansicht in Bamenda gelegentlich auf den in den 1960er und 1970er Jahren wie auch auf den heute erstellten Porträtfotografien (Abb. 69, 74 und 89). Und auch auf den jahrzehntealten Lichtbildern des malischen Fotografen Malick Sidibé (vgl. Magnin 1998) ist die Dreiviertelansicht zu finden.

Auch war und ist die von Sprague beschriebene symmetrische und frontale Art des Posierens seit dem Aufkommen der Fotografie im sub-saharischen Raum eine Möglichkeit unter vielen, sich ablichten zu lassen.

In der heutigen Zeit gilt es meines Erachtens noch abseits der Yoruba vertieft empirisch zu forschen, ob und inwiefern in der Fotografie auch in anderen sub-saharischen Gesellschaften die von Sprague beschriebenen Posen einen Bezug zur traditionellen Kultur beziehungsweise zur traditionellen Skulptur besitzen. Solche Bezüge erscheinen mir durchaus möglich. Ich bin mir bewusst, dass sich eine diesbezügliche Forschung recht schwierig gestalten wird. Nach meinen Eindrücken machen sich beispielsweise die Leute in Bamenda kaum über solche Dinge Gedanken und sind sich nicht gewohnt, darüber zu sprechen.

Angesichts der von mir gesichteten Fotos in Bamenda wie auch in der Literatur bleibt festzustellen, dass das frontale Posieren (Abb. 121 und 122) und damit die frontale Betrachtung von vorne für die RezipientInnen, die auch oft bei afrikanischen Skulpturen intendiert zu sein scheint, in vielen sub-saharischen Fotokulturen einiges häufiger vorkommt als etwa in der Fotografie des euro-amerikanischen Raums (vgl. Sprague 1978a:52-55, 1978b:10-11; vgl. Behrend/Wendl 1998:8-9; vgl. Geary 2004:145).

Während man von der sicherlich nicht falschen Sicht ausgehen kann, dass sich das frontale Posieren in sub-saharischen Fotokulturen auch einfach durch Nachahmung als üblich

herauskristallisierte und zu einem Posieren wurde, wie es sich für Fotos eben gehört (eine simple Strukturierung à la Giddens: siehe Kapitel 1.4.2.), so mag es auch weitere gute Gründe dafür geben. Diese Gründe sollen im Folgenden aufgezählt werden, doch sie bedürfen meines Erachtens weiterer Nachforschungen:

Als Erstes ist zu bemerken, dass die von Sprague beschriebenen frontalen Posen wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums keinen gesellschaftlichen Normen und Konventionen widersprechen. Es sind im Grunde "anständige" und gesellschaftskonforme Posen. Dies wurde insgesamt schon von Sprague angesprochen. So beobachtete Sprague wie erwähnt, dass ältere Yoruba-Männer bei traditionellen Zeremonien und Ereignissen in der von ihm als traditionell postulierten Pose sitzen (Sprague 1978a:54). Die als traditionell postulierten Posen – vor allem jene des Sitzens – interpretiert Sprague bei den Yoruba deshalb auch ausserhalb der Medien Fotografie und "Bildhauerei" (Skulptur) als ein korrektes und idealisiertes Handeln, das die Übereinstimmung mit den traditionellen gesellschaftlichen Werten ausdrücke. Fotos mit solchen Posen können oder sollen denn auch später als Ahnenbilder dienen (Sprague 1978a:55; vgl. Abiodun 2013). Jean-Bernard Ouédraogo (1996:35), der in Burkina Faso über die dortige Porträtfotografie geforscht hat, spricht in ähnlicher Weise davon, dass das frontale, stehende Posieren in der Form eines "I", die Konformität mit sozialen Werten und Normen kommuniziere. Auch im Kameruner Grasland könnte dies zutreffen. Im noch traditionell geprägteren Leben, das ich insbesondere im Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest erleben durfte, nehmen die Leute beim Sitzen häufig die von Sprague beschriebenen Posen ein, wobei sie allerdings gerne ein wenig davon abweichen - beispielsweise durch das Halten eines Stocks oder durch das Legen der Hände in den Schooss (anstatt sie auf die Oberschenkel oder die Knie zu legen). Auch bei fotografischen Porträts posieren die Leute in Bamenda und im Kameruner Grasland - insbesondere wenn sie traditionell gekleidet sind - oft in den von Sprague beschriebenen Weisen - natürlich ebenfalls mit den gerade beschriebenen Abweichungen. Trotz dieser Indizien braucht es meines Erachtens wie gesagt gleichwohl eine nähere Überprüfung, ob und inwieweit dieses frontale Posieren mit parallelen Körperlern durch die sogenannte *tradition* bedingt beziehungsweise durch traditionelle Werte überliefert sein könnte.

Ein weiterer Grund für das frontale Posieren mit parallelen Armen und Beinen mag vielleicht auch darin liegen, dass solche Posen symmetrisch sind und damit vielenorts im sub-saharischen Raum ein offenbar gängiges Schönheitsideal erfüllen (siehe unten).

Mit der Frontalansicht ist bei Fotografien meines Erachtens zudem auch die erwähnte ästhetische Tendenz erkennbar, dass die porträtierte Person soweit wie fotografisch möglich

vollständig und identifizierbar dargestellt sein soll. Auf diese Weise kann man auf Fotos die Person am besten erkennen und in Erinnerung behalten. Unter anderem darf eine Begebenheit aus dem Jahr 1911 in diesem Licht gesehen werden, dass ein Porträt Personen gut erkennbar und "vollständig" wiedergeben sollte. König Njoya meinte in Foumban beim Anblick seines gemalten Porträts, eines gemalten Profilbildes, dass dieses nicht ihn selbst zeige. Und er fragte den Maler seines Porträts, Ernst Vollbehr, rhetorisch, ob er denn nicht zwei Augen hätte (Geary 2004:145).

Vollständige fotografische Identifizier- und Erkennbarkeit ist zudem wichtig, weil ein Foto zeigen kann, wie eine zu erinnernde Person einmal war, wie in manchen Gesprächen gesagt wurde (vgl. Abiodun 2013). Pa Raymond meinte etwa, dass er kein Porträt seines Vaters besitze. Sein Vater sei gestorben, als er noch ein Kind war. Er fügte sehr bedauernd hinzu: „*I don't know how he was.*“<sup>374</sup> In einigen Gesprächen drang für mich immer wieder klar durch, dass – und das ist eine allgemeine Regel für die Leute in Bamenda – die visuelle Erscheinung einer Person viel über diese aussagen soll, mithin deren Charakter und Leben enthüllen kann – auch in der Erinnerung. Im euro-amerikanischen Raum ist diese Sichtweise natürlich auch anzutreffen, allerdings scheint sie mir nicht so stark ausgeprägt zu sein wie in Bamenda. Zeigt in Bamenda eine Person auf einem Foto etwa ein freundliches oder ernstes Gesicht, dann wird nach meinen Erfahrungen sehr schnell gesagt, dass das sicherlich eine glückliche oder eine sehr ernste und wohl verantwortungsvoll handelnde Person sei (Kapitel 4.2.).

Die gute Identifizierbarkeit von Personen auf Fotos ist auch im Hinblick sozialer Beziehungen bedeutsam. Bekannte und Verwandte können mit Porträts, auf denen diese klar zu erkennen sind, einer Person vorgestellt werden. Aus emischer Sicht ist dieses Fotozeigen ein wichtiger Aspekt, weil soziale Beziehungen (Verwandtschaft, Freundschaft etc.) in Kamerun als wichtige *Ressourcen* in ökonomischer und vielerlei anderer Hinsicht gelten, einen guten Teil der eigenen Identität ausmachen und unter Umständen auch Prestige einbringen können (siehe Kapitel 2.7.).

Identifizier- und Erkennbarkeit auf fotografischen Porträts sind zudem sicherlich auch ein ästhetischer Wunsch, weil nur so die porträtierte Person mit dem auf der Fotografie zu sehenden Prestige und symbolischen Kapital visuell verbunden werden kann. Dies führte mir auch ein eigenes Porträtfoto vor Augen, das aus emischer Sicht äusserst prestigeträchtig ist. Es handelt sich dabei um ein Foto während eines festlichen Anlasses in einem Palast, das vor der Bevölkerung eines *fondom* die Übertragung eines traditionellen Titels auf meine Wenigkeit mit allerhand mir überreichten Gaben bestätigte. Einige Freunde meinten später,

---

<sup>374</sup> Gespräch mit Pa Raymond am 20.7.09 in Bamenda.



dass das Foto schlecht sei. Dies, weil ich eine Sonnenbrille aufgesetzt hatte und somit mein Konterfei in der aus emischer Sichtweise sehr prestigeträchtigen Situation nicht zweifelsfrei auszumachen war. Das Foto konnte so betrachtet keinen tadellosen Beweis und keine "ewige" Erinnerung dafür liefern, dass tatsächlich ich die Person in dieser prestigeträchtigen traditionellen Situation war – ein grosser Schönheitsfehler aus emischer Sicht! Pa Wilhelm, ein älterer Freund, meinte denn bezüglich dieses Fotos wörtlich zu mir: "*You dong spoil the picture* [Du hast das Bild verdorben!]"<sup>375</sup> In dieser Hinsicht ist nicht verwunderlich, dass der heute bekannte kamerunisch-nigerianische Fotograf Samuel Fosso für sein Fotostudio *Studio Photo Nationale* in Bangui (Zentralafrikanische Republik) folgendermassen warb: "*Avec Studio photo [sic] Nationale vous serez beau, Chic [sic], delicat [sic] et facile à reconnaître* [sic; Hervorhebung vom Verfasser] (Bonetti/Schlinkert 2004:97; Bonetti 2004:67-68)."

Bei Fotos wird neben der Identifizierbarkeit der porträtierten Person auch darauf geachtet, dass prestigeträchtige Güter oder gar die Markennamen (*griffes*) gut und prominent ersichtlich sind. Frauen zeigen zum Beispiel auf Fotos und bei sonstigen Momenten in festlicher Kleidung stolz ihre Handtasche von *Gucci* etc. – auch wenn solche Markenartikel in Bamenda normalerweise aus China oder Nigeria stammen und günstige Fälschungen sind. Porträtierte Personen machen auf Fotos ganz gerne ihre Armbanduhren sowie ihre Mobiltelefone so gut wie möglich sichtbar (siehe obiges Kapitel 2.5.4.). Denn Güter wie Armbanduhren und Mobiltelefone bedeuten aktive Teilnahme am oft positiv bewerteten modernen Leben. Aufgrund ihrer Kostspieligkeit stehen sie zudem für Luxus. Sie sind prestigeträchtiges ökonomisches und – aufgrund der Teilnahme an der Moderne - kulturelles Kapital im Sinne Bourdieus (Kapitel 1.4.2. und 2.5.4.).

Porträtfotos mit Seitenansichten vom Profil (*en profil*) bis zum verlorenen Profil (*profil perdu*: seitliche Hinteransicht, Kopf weggedreht) sind in Bamenda (und offenbar in vielen subsaharischen Gegenden) aus Gründen der Erkenn- und Identifizierbarkeit rar (vgl. Wendl/Behrend 1998). Es gibt sie nur in Ausnahmefällen (vgl. Magnin 1997, 1998; vgl. Wendl/Behrend 1998). Porträtfotos im verlorenen Profil werden in Bamenda etwa erstellt, wenn seltenerweise eine Frau ihr Kleid oder ihre Frisur fotografisch von hinten dokumentiert haben möchte (vgl. Pinther 1998:36; vgl. Willis 2010).<sup>376</sup> Ab und an kommt in Westafrika

---

<sup>375</sup> Gespräch mit Pa Wilhelm am 31.12.07 in Bamenda.

<sup>376</sup> Unter anderem schoss auch der malische Fotograf Malick Sidibé solche dokumentarische Fotos im verlorenen Profil (Willis 2010:145-171). Und der nigerianische Fotograf J. D. Okhai Ojeikere widmete sich dieser im subsaharischen Raum seltener anzutreffenden fotografischen Praxis sehr ausführlich, indem er unzählige schöne und aufwändige Frauenfrisuren von hinten dokumentierte (Magnin 2000; Okeke-Agulu 2010:133-145). Willis (2010:146-147) erwähnt auch, dass bei Frauen ein runder, voller Po entzückt. Sie zeigt auf, dass manche von Sidibés Aufnahmen, darauf abzielen auch diese erotische Zone des weiblichen Körpers beim Porträt von hinten betont zu zeigen. In Bamenda findet hinsichtlich des weiblichen Geschlechts ebenfalls ein runder, voller Po

auch die vermutlich schon alte Pose vor, halbseitig mit dem Rücken zur Kamera zu sitzen oder eventuell auch zu stehen und mit gedrehtem Hals und Kopf in die Kamera zu blicken. Bezüglich dieser Pose sind in der Literatur bereits jahrzehntealte Porträtfotos aus Westafrika zu finden (vgl. Magnin 1997:25; Willis 2010:149,157). Es würde nicht verwundern, wenn diese Pose auch in Zentral- und Ostafrika eine länger zurückreichende Geschichte hätte.

Zumeist wird in Bamenda (und in mancher anderen sub-saharischen Gegend) das Ganzfigurporträt (*full size picture*, Vollkörperporträt) und somit die eigene vollständige körperliche Repräsentation gewünscht (vgl. Werner/Nimis 1998:21; vgl. Borgatti 2013:325). Für Vollkörperporträts mag es verschiedene Gründe geben. Einer davon ist die vollständige fotografische Repräsentation einer Person und damit ihre bessere Identifizierbarkeit aus den oben genannten Gründen. Für ein Ganzkörperfoto spricht aber wohl auch, dass man sich gleich ganzheitlich vom Scheitel bis zur Sohle und nicht nur mit einem Büstenfoto verewigen möchte, wenn man sich denn schon mal ein Foto leisten kann. Das Ganzkörperbild wünscht man sich dann, wenn ein Porträt den Körper (und dessen Symmetrie) vollständig zeigen soll. So vertraten einige Leute in Bamenda die Auffassung, dass die nicht vollständige Abbildung des Körpers die Frage aufwerfen könne, ob man einen Körperteil nicht zeigen wolle und aus welchen Gründen. So meinte Ma Lisa, Bamenda, dass bei einem Hüftfigurporträt scherzhaft gefragt werden könne, ob denn die porträtierte Person keine Beine besitze.<sup>377</sup> Diese Aussage verhält sich gewissermassen analog zum oben erwähnten Kommentar von König Njoya, ob er denn nicht zwei Augen hätte. Ma Lisas und König Njoyas Äusserungen müssen womöglich vor dem Hintergrund traditioneller ästhetischer Grundsätze, die nach einem Ganzkörperporträt verlangen, gesehen werden. Bei den Yoruba mussten beispielsweise bei *àkó*-Porträts die Ahnen in der Form eines Ganzkörperporträts in Lebensgrösse repräsentiert werden. Sogar die Finger und Zehen hatten genau und in der korrekten Anzahl dargestellt zu sein. Die Finger standen symbolisch für die Kinder der verstorbenen Person. Einen Finger fälschlicherweise wegzulassen war ein Fluch und bedeutete den Tod von Kindern. Andererseits konnten solche fehlenden Gliedmassen das tatsächliche Aussehen der verstorbenen Person anzeigen. Es handelte sich dann um eine Person, die „inkomplett“ war (Abiodun 2013:348,357).

---

Wertschätzung. Allerdings habe ich in Bamenda unter den seltenen Fotos im verlorenen Profil (Porträt) nur solche gesehen, die eindeutig die Kleidung oder die Frisur dokumentieren sollten - der Po als erotische Zone spielte keine Rolle. Einmal habe ich auch selbst ein Porträtfoto im verlorenen Profil hergestellt: An Neujahr 2007 erblickte ein junger Mann in Bamenda meine Kamera und äusserte den Wunsch, dass ich ihn in seinem neuen Trainingsanzug von vorne wie auch von hinten fotografisch dokumentiere.

<sup>377</sup> Beobachtung und Gespräch mit Ma Lisa am 27.12.06 in Bamenda.

Wie in Kapitel 2.3.2. erwähnt sind ausserdem grössere Spiegel, in welchen man sich ganzheitlich sehen könnte, für viele Haushalte in Bamenda zu teuer, was den Wunsch nach Ganzfigurporträts wohl ebenfalls fördern dürfte. Ein weiteres Motiv für Ganzfigurporträt dürfte darin bestehen, dass sowohl die schönen Kleider wie auch die kostspieligen *Schuhe* auf dem Foto festgehalten werden sollen. Das Beeindrucken-Wollen und das Streben nach Prestige ist bei Fotos nicht zu vernachlässigen (Kapitel 4.3.). Sowohl schöne Herren- oder Damenschuhe zusammen mit einem teuren zweiteiligen Anzug wie auch bei Jugendlichen kostspielige Sportschuhe mit teuren *Levi's Jeans* können Prestige einbringen oder es gar vermehren.

Dass Symmetrie in vielen sub-saharischen Fotokulturen eine wichtige ästhetische Grundregel darstellt, ist in der Literatur schon verschiedentlich festgestellt worden (Behrend/Wendl 1998:9; Geary 2004:147; vgl. Borgatti 1990:32). Die euro-amerikanische ästhetische Grundregel des Goldenen Schnitts ist in Bamenda und gemäss den in der Literatur publizierten Fotos auch anderswo im sub-saharischen Raum unbekannt. Der Goldene Schnitt wird in Bamenda im Grunde als ein Fehler, als eine schlechte Kadrierung des Fotos, betrachtet. Dies war jedenfalls meine Erfahrung, wenn ich Porträts im Sinne des Goldenen Schnitts schoss und diese den Leuten in Bamenda vorlegte.

Durch die Grundregel der Symmetrie wird das hauptsächlich Dargestellte auf den Fotos, sei dies ein Mensch, eine Gruppe von Menschen oder (seltenerweise) ein Objekt, in das Zentrum des Fotos gerückt. Nur selten habe ich in Kamerun von dieser Grundregel Abweichungen gesehen. Dies etwa, wenn die möglichst vollständige Sichtbarkeit der Fotokulisse oder ein Requisit etc. besonders wichtig war und deshalb die porträtierte Person etwas links oder rechts der Mitte auf dem Foto positioniert war.

Die Symmetrie wird auf Gruppenporträts über die Faktoren soziale Rolle, soziale Hierarchie (Elternrolle, Alter) sowie Geschlecht und Körpergrösse erstellt. Das heisst etwa, dass sich ein traditioneller *chief* in der Mitte platziert, während die Notablen, seine Familienmitglieder oder die Gäste eines Anlasses etc. ihn umgeben. Und bei Familienfotos stehen wiederum die Eltern häufig in der Mitte, während sich die Kinder um sie herum aufstellen (siehe Kapitel 2.7.). Weniger ranghohe Personen stehen in Gruppenporträts normalerweise hinten oder an der Peripherie. Doch kann diese Konvention auch gebrochen werden: Bei besonderen Anlässen und Ereignissen, die eine rangniedere Person betreffen, wird diese aufgrund ihrer situationsgemässen Bedeutung im Zentrum des Gruppenarrangements positioniert. Dieser Fall kann eintreten, wenn eine rangniedere Person, etwa eine jugendliche Person, für längere Zeit abreist und deswegen ein Familienfoto zum Abschied gemacht wird. Kleinere Kinder

übrigens, die gesellschaftlich zu den rangniedersten Personen zählen, stehen beim Gruppenarrangement oft ganz vorne, damit sie, wie Fotografen in Bamenda auf Anfrage erzählten, auf dem Foto überhaupt sichtbar sind (vgl. Sprague 1978b:11). Weiteres zu Arrangements bei Gruppenporträts wird im Kapitel 2.7 erörtert werden.

Dass das Posieren auf Treppen für untersichtiges Fotografieren geeignet ist, wurde schon angemerkt (Kapitel 2.5.2.6.). Es gilt allerdings ganz allgemein die Regel, dass bei Porträtfotos leicht untersichtige Bilder gemacht werden - etwa auf Brust oder gar Bauchhöhe der porträtierten Person. Viele Fotografen – ob Studiofotografen oder ambulante Fotografen - bücken sich ein wenig, wenn sie eine Aufnahme machen. Wie mir Fotografen sagten, diene dies dazu, die Person möglichst wirklichkeitsgetreu und ohne Verzerrungen zu zeigen: „*It is to give the real shape of the person*“, wie etwa Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* meinte. Er führte dazu aus, dass das leicht untersichtige Fotografieren die korrekten Proportionen etwa von Kopf und Beinen wiedergäbe.<sup>378</sup> Auch hier könnte sich ein gewisser Hang zum Realismus in den sub-saharischen Fotokulturen zeigen. Auch in der euro-amerikanischen Fotografie werden Porträtfotos zur wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe gerne etwas untersichtig aufgenommen.

Ganz allgemein scheint es in vielen sub-saharischen Fotokulturen ästhetisch ein Streben hin zu einem Realismus mit gewissen Schönheitsidealen zu geben. Es handelt sich sozusagen um einen ideell geschönten Realismus. Diese ästhetische Grundtendenz besteht in vielen sub-saharischen Fotokulturen seit Langem und wird offenkundig durch die Retuschen im früheren Schwarz-Weiss-Zeitalter, durch die gemalten Foto-Kulissen, durch das Schminken vor dem “Schönheitsalter“ wie neuerdings auch durch die digitale Bildbearbeitung (vgl. Behrend/Wendl 1998:12; vgl. Geary 2004:145).<sup>379</sup> Das frühere Retuschieren der Fotos mit Bleistift beinhaltete unter anderem ein Beseitigen von unreiner Haut und eine Verschönerung durch die Beseitigung von Falten. Auch die Haut wurde früher mit Retuschen aufgehellt, denn etwas hellere Haut scheint vielerorts im sub-saharischen Afrika als schön zu gelten (vgl. Behrend/Wendl 1998:11-12). Auf diese Verschönerungsmassnahmen des früheren Retuschierens wie auch der heutigen digitalen Bildbearbeitung soll im nächsten Kapitel 2.6 vertiefter eingegangen werden.

Obwohl Fotos zumeist in glücklichen Momenten geschossen werden, lächeln oder lachen die Leute häufig nur vor oder nach der fotografischen Aufnahme. Nach mehreren Beobachtungen

---

<sup>378</sup> Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 12.8.09 in Bamenda.

<sup>379</sup> Schon 1912 hat zum Beispiel Sultan Njoya aus Bamum vom deutschen Maler Ernst Vollbehr (1876-1960) verlangt, dass er ihn mit einem Schnauzbart male. Dies wahrscheinlich, weil ihm selbst ein Bartwuchs kaum vergönnt war, er aber dieses Männlichkeitssymbol visuell gerne an sich gesehen hätte, vielleicht es sogar gerne gehabt hätte, nach seinem Tod so erinnert zu werden (vgl. Geary 2004:145)

und Gesprächen finden ältere wie junge Leute in Bamenda Porträtfotos, die einen offenen Mund zeigen, als schlecht und unschön. So berichtet bereits Jahnheinz Jahn davon, dass man aufgefordert werden könne, im Fotoalbum weiterzublättern, wenn man ein Porträt länger anschau, auf welchem die darauf zu sehende Person lache. Dies mit der Bemerkung des Albumbesitzers, dass das Foto nicht gut beziehungsweise misslungen sei (Jahn 1960:204). Ganz in diesem Sinne lehnte auch Tim, ein junger Mann in Bamenda, ein von mir geschossenes Foto ab, weil er darauf einen geöffneten Mund hatte. Denn er sang auf einer Bühne vor Publikum und wollte eine Musiker-Karriere einschlagen. Mein Foto hätte im Grunde zeigen können, wie gut er als Sänger ist. Doch er zog ein Foto von mir vor, auf welchem er mit geschlossenem Mund auf der Bühne stand.<sup>380</sup>

Da die Praktik, den Mund auf Porträtfotos geschlossen zu halten, kaum je verbalisiert wird, erhielt ich auf meine gelegentlichen Fragen, weshalb auf Fotos nicht gelächelt oder gelacht wird, etwas "hilflos" anmutende Antworten. So meinten etwa der ältere Pa Benedict oder die aus Bamenda stammende junge Jacqueline, man sehe mit einem offenen Mund wie tot aus. Nur toten Menschen hänge der Kiefer herunter.<sup>381</sup> Und der ältere Pa Wilhelm empfand es so, dass jemand, der auf einem vergrößerten Foto lachen würde und auf diese Weise permanent von der Stubenwand herunterschaue, wie ein Dummkopf und Narr (*"like a fool"*) aussehe.<sup>382</sup> Doch mag auch das Nichtlächeln oder Nichtlachen in einer differenzierteren Betrachtungsweise nicht nur durch einen einzigen Faktor, sondern durch mehrere bedingt sein. Im Folgenden sollen diese Faktoren erörtert werden:

Ein erster möglicher "Grund" für das Nichtlachen oder Nichtlächeln auf Fotos scheint einfach zu sein, dass ein Lachen oder ein Lächeln eben nicht die übliche fotografische Praxis war und oft noch ist. Besonders früher war das Lächeln oder das Lachen in Bamenda (und in anderen sub-saharischen Fotokulturen) relativ ungewöhnlich. Paul Neba alias *P.N. Photo*, Bamenda, erklärte, das Lächeln sei früher in der Zeit der Schwarzweiss-Fotografie schlicht unbekannt gewesen. Man hätte gar nicht daran gedacht.<sup>383</sup>

Denkbar ist ferner, dass sich AfrikanerInnen dieses Posieren ohne Lächeln ursprünglich aus der europäischen Fotografie aneigneten und dies seither als die korrekte Form des Fotografierens gilt. Auch in Europa lächelte man im 19. Jahrhundert beim Posieren fürs Foto selten. Womöglich hat sich historisch betrachtet das Lächeln auch aufgrund der langen Belichtungszeit bei den Kastenkameras, die in West- und Zentralafrika lange in Gebrauch

---

<sup>380</sup> Gemäss Gespräch mit Tim am 12.1.07 in Bamenda.

<sup>381</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Benedict am 31.1.07 in Bamenda und gemäss Telefongespräch mit Jacqueline am 16.7.07.

<sup>382</sup> Gespräch mit Pa Wilhelm am 4.1.08 in Bamenda.

<sup>383</sup> Gespräch mit Pa Paul Neba alias *P.N. Photo* am 14.9.09 in Bamenda.

standen und teils heute noch verwendet werden<sup>384</sup>, nicht eingebürgert. Bei Kastenkameras hätte das Lächeln eine Unschärfe in der Mundgegend verursachen können. Susan Vogel hat denn auch schon vermutet, dass das aus ihrer Sicht als "steif" beschriebene Posieren (das Stehen mit parallelen Beinen und seitlich am Körper herunterhängenden Armen sowie implizit wohl auch das Nichtlächeln) seinen Grund in den früher längeren Belichtungszeiten haben könnte (Vogel 1991c:129).

Gegen die allfällige These, dass das Nichtlächeln und Nichtlachen bloss einer fotografischen Routine entspringe, kann das Argument eingeworfen werden, dass die Leute jederzeit auch selber darüber entscheiden können, nach welchen ästhetischen Konventionen sie Fotos von sich haben möchten. Ob das Nichtlachen beziehungsweise das Nichtlächeln ein durch die fotografische Routine resultierendes Relikt vergangener Zeiten ist, kann also ebenso hinterfragt werden. Es ist durchaus so, dass Posen mit einer gewissen Achtsamkeit eingenommen werden, was einen Sinn für die eigene bewusste Selbst-Repräsentation zeigt. So ist auch festzustellen, dass Fotografien vielenorts im sub-saharischen Raum kaum je spontane Schnappschüsse darstellen (Jahn 1960:204; Behrend/Wendl 1998:8-9; vgl. Geary 2004:147; vgl. Werner/Nimis 1998:20-21).

Dass auf Fotos auch bewusst nicht gelächelt oder gelacht wird, legen verschiedene Aussagen nahe:

Manche Fotografen in Bamenda deuteten an, das Lachen auf Porträtfotos sei schlecht, weil es die normalen Züge des Gesichts verändere. Liam Buckley (2003:143), der in Gambia geforscht hat, schreibt denn auch, dass ein Lächeln das Aussehen störe ("*disturbing the look of the face*"). Wie bereits erwähnt kann ein Porträtfoto, auf welchem die Identifizierbarkeit der porträtierten Person nicht gegeben ist, gewissermassen als wertlos und misslungen betrachtet werden.

In Bamenda verhält es sich öfter so, dass man bereits im Moment der Fotoaufnahme daran denkt, dass das Foto für die eigene, hoffentlich möglichst pompöse und prestigeträchtige Beerdigung und später für den *cry-die* (siehe Glossar) Verwendung finden könnte. Ein seriöses Gesicht dient dazu, mit Würde in Erinnerung zu bleiben. Ein Lachen oder Lächeln wäre aus dieser Sicht falsch am Platz. Schon Behrend und Wendl (1998:9) haben hinsichtlich den sub-saharischen Fotokulturen die Kontrolle von Affekten und des Gesichtsausdrucks, womit das Nichtlachen und der geschlossene Mund auf Fotos mitgemeint ist, als würdiges

---

<sup>384</sup> So hörte ich in Bamenda, dass in Nigeria vereinzelt manche Fotografen immer noch Kastenkameras verwenden würden. Auch Tobias Wendl und Nancy du Plessis zeigen in ihrem Film *Future Remembrance* (1998) die Sofort-Passfotoherstellung mit Kastenkameras in Ghana, die dort *Wait and Get Photography* genannt wird.

“Ahnengesicht“ angesprochen. Dabei bezogen sie sich unter anderem auf die oben erwähnten Thesen von Stephen Sprague (1978a, 1978b) und auf die Aussagen Jahnheinz Jahns (1960:202-204), die die Auffassung nahelegen, dass sich die Ästhetik in der Porträtfotografie des sub-saharischen Raums, darunter auch der Aspekt des Nichtlächelns, von den afrikanischen (Ahnen-)Skulpturen ableitet. Abiodun (2013:350-351) hat diese Ansicht bei den Yoruba anhand der bis vor einigen Jahrzehnten hergestellten drei-dimensionalen *àkó*-Ahnenporträts (oft Holzstatuen) bestätigt.

Bemerkenswert ist auch, dass man traditionellerweise im Kameruner Grasland, wenn man vor dem *fon* spricht, den Mund mit der Hand abdeckt. Ob dabei jedoch in irgendeiner Weise ein traditionell ästhetischer Zusammenhang mit der Fotografie besteht, muss hier offen bleiben.

Festhaltenswert finde ich ebenso, dass in Bamenda und anderswo im sub-saharischen Raum Porträtfotos hergestellt werden, die kaum dazu beabsichtigt sind, sich später sozial repräsentativ als Ahne oder Ahnin erinnern zu lassen und auf welchen gleichwohl niemand die Gelegenheit ergreift, zu lächeln oder zu lachen. Solche Fotos sind etwa Gruppenporträts oder verschiedene fotografische Genres der Jugendkultur (Kapitel 2.8.2.).

Erwähnenswert ist der Aspekt, dass – zumindest in der Stadt Bamenda – gerade die Mundgegend die Schönheit eines Mannes ausmachen kann. In manchen Fällen könnte es wohl auch sein, dass Männer durch das Vermeiden des Lachens oder des Lächelns versuchen, ihre diesbezügliche Schönheit auf Fotos nicht zu beeinträchtigen.<sup>385</sup>

Im Weiteren darf man in Bamenda - wie wohl in manchen anderen sub-saharischen Gesellschaften - den sozialen Wettbewerb nicht ausser Acht lassen. Es geht bei der Fotografie oft auch darum, im Hier und Jetzt Respekt bei anderen Leuten aufzubauen. In diesem Sinne geht es nach meinen Eindrücken auch weniger an, dass man auf dem Foto sich zu sehr lachend oder lächelnd “verewigt“. Dies würde den mit der eigenen fotografischen Repräsentation gerne eingeforderten Respekt schmälern. Die Fotografie in Bamenda kann manchmal ihre humorvollen Seiten zeigen, doch oft ist sie den Leuten auch eine ernste Sache: Wer schon einmal gesehen hat, mit welchem grossem Eifer etwa ein Kunde in einem Fotostudio Bamendas vor der Aufnahme (wiederholt) seine Schuhe blank polieren kann, der wird erahnen, wie ernst eine fotografische Repräsentation gemeint sein kann. Die Rivalitäten um eine hohe soziale Anerkennung im eigenen Bekanntenkreis, selbst unter Freunden, stacheln wohl oft auch förmlich dazu an, möglichst beeindruckend und Respekt erheischend auf Fotos zu erscheinen. Dies, um sozusagen das eigene Potential und die eigene gesellschaftliche Würde für einmal so richtig sichtbar zu machen.

---

<sup>385</sup> Gemäss E-mail von Frederik vom 14.5.2011.

Dass ein Foto etwas kostet und geldmässig für viele Leute bereits eine überlegenswerte Investition darstellt, führt wohl ebenso dazu, ein Foto von sich und die damit verbundene eigene Darstellung, nicht auf die leichte Schulter zu nehmen. Es muss wohl auch daher absolut garantiert sein, dass die fotografische Inszenierung die porträtierte Person mit den ihr eigenen typischen Gesichtszügen wieder erkennbar und würdevoll zeigt.

Heute allerdings ändert sich die Praxis des Nichtlächelns oder Nichtlachsens ein wenig. Fotografen in Bamenda fordern manchmal beim Knipsen des Fotos ihre Kundschaft auf, etwas zu lächeln. Gemäss Stephen Akone Shu (*Lily Photo*) macht das Lächeln das Gesicht freundlicher. Und gerade bei Leuten mit etwas düsterem Gesichtsausdruck fordert er sie auf, doch etwas zu lächeln.<sup>386</sup>

Ob das Lächeln wegen der globalen Zirkulation der Bilder in Bamenda allmählich aufkommt, ist sehr wohl möglich, aber so allgemein nur schwer hieb- und stichfest belegbar. Jedenfalls erwähnte die junge Brigitte, dass sie anhand von Lichtbildern, die sie in einer Zeitschrift aus dem *whiteman kontri* gesehen habe, ebenfalls mit dem Lächeln auf Fotos begonnen habe.<sup>387</sup>

Unter Umständen kann es gelegentlich auch sein, dass auf den Fotos gelächelt wird, um die als schön erachtete Zahnücke in der Mitte der oberen Schneidezähne (*broken teeth*) zu zeigen, wie Frederik erwähnt hat. In Bamenda gehen manche Leute extra ins Spital, um sich die oberen Schneidezähne für *broken teeth* richten zu lassen.<sup>388</sup> Auch hierbei erweist sich, wie sehr Ästhetik kulturell bedingt sein kann. In Europa gilt eine solche Zahnücke im Regelfall als unschön oder gar hässlich.

Nachdem nun eine differenzierte Sichtweise bezüglich des Aspekts des Nichtlächelns oder Nichtlachsens aufgeworfen wurde, sollen nun einige Posen behandelt werden, die mir aufgefallen sind.

Was Posen betrifft, gehen insbesondere Frauen manchmal in die Hocke und sitzen oder legen sich gar seitlich auf den Boden. Solche Posen, gerade das seitliche Hinlegen, sind bei Männern seltener.

Hierarchie kann auch dadurch ausgedrückt werden, wie hoch der Kopf während des Posierens bei Gruppenporträts gehalten wird: So gilt es durchaus als adäquat, neben einer sitzenden oder stehenden traditionellen Autorität (*fon, sub-chief*) in die Hocke zu gehen - insbesondere, wenn man zum entsprechenden *fondom* gehört oder zur selben patrilinearen Lineage zählt und damit dem Oberhaupt traditionell-religiös untersteht (Abb. 166). Auch über das leichte bis starke Sich-Verbeugen und damit das Senken des Kopfes in der Gegenwart traditioneller

---

<sup>386</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 9.1.08 in Bamenda.

<sup>387</sup> Gemäss Gespräch mit Brigitte im September 2006 in Bamenda.

<sup>388</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 23.8.09 in Bamenda.



Autoritäten kann die Hierarchie zum Ausdruck gebracht werden. Dies gehört zur traditionellen Etikette.<sup>389</sup>

Gemäss diversen InformantInnen in Bamenda kann auch das Sitzen auf einem Doppel- oder Gruppenporträt eine höhere hierarchische Stellung kommunizieren. Dies während andere Leute stehen (müssen). Dieser Aspekt des Sitzens als möglicher Indikator für Hierarchie wurde bereits von Behrend (1998:39) erwähnt. Das Sitzen kann insbesondere bei traditionellen Autoritäten wie auch bei (Gross-)Eltern-Kind-Beziehungen die Hierarchie anzeigen. Dann können die Untergegebenen oder die Kinder stehen, während die Leute, die die Autorität innehaben, sitzen.

Traditionellerweise ist es nach verschiedenen Aussagen von Freunden und Bekannten in Bamenda so, dass das Beine-Überschlagen, also das Übereinander-Legen der Beine, beim Sitzen eines Mannes in einer Gruppe dessen hierarchisch höhere Position zum Ausdruck bringt. Das gilt auch auf Porträtfotos. Dies hat schon Christraud Geary (2004:154) erwähnt. Und Erin Haney (2004b:186) verwies auf die Aussage eines ihrer Informanten, dass es sich nicht schicke, in Gegenwart anderer nachlässig zu sein und es sich bequemer als die anderen Anwesenden zu machen. Es sich in Gegenwart anderer zu komfortabel zu machen, indem etwa die Beine weggestreckt werden und der Oberkörper ostentativ lässig zurückgelehnt wird, scheint in einigen west- und zentralafrikanischen Regionen offenbar das Vorrecht einer sozial höher stehenden Person, etwa eines *chief*, zu sein. Dies implizieren Fotografien in der Literatur (vgl. Geary 2002:99; vgl. Schneider/Röschenthaler 2005:12-13).

Andererseits kann das Beine-Kreuzen beim Sitzen wie beim Stehen auch einfach ein moderner *style* sein - also eine als "modisch" und "modern" erachtete Pose, die dann so betrachtet weniger einen hierarchisch-traditionellen Bezug hatte und hat.<sup>390</sup> Ich habe in Bamenda Fotos aus den 1960er Jahren gesehen, bei welchen Männer wie Frauen in aus emischer Sicht modern-modischer Kleidung sassen oder standen und alle die Beine als damals modern-modische Pose übereinander geschlagen hatten. Es scheint, dass in West- und Zentralafrika das Überkreuzen der Beine als europäische und als "moderne" Form des Posierens schnell angeeignet worden ist. So kann man in der Literatur Fotos aus dem 19. Jahrhundert sehen, die Angehörige der afrikanischen Elite zeigen, wie sie europäisch gekleidet und in der Manier eines Gentleman die Beine beim Posieren übereinanderschlugen

---

<sup>389</sup> Auch ich selbst bin am Anfang meines längeren Forschungsaufenthalts in Kamerun, genau gesagt am 21.11.05, als ich mich mit einem *fon* zusammen fotografieren liess und in der traditionellen Kultur des Graslands noch unerfahren war, gebeten worden, doch einen kleinen Bückling zu machen: „*Bend a bit!*“ sagte der *fon* zu mir.

<sup>390</sup> Gemäss E-mail von Frederik, Bamenda, vom 14.7.12.

(vgl. Geary 2002:199; vgl. Musée royal de l'Afrique centrale Tervuren/Revue Noire 2003:31; vgl. Schneider 2011:212,291,293,306).

Was weiter die traditionelle Hierarchie beim Posieren anbelangt, ist es beispielsweise bei Ehepaaren im Gebiet der heutigen Region Nordwest üblich, dass die Frau links vom Mann steht, was auch ihre gegenüber dem Mann tiefere hierarchische Stellung impliziert. Links heisst auf Pidgin *woman han* (*woman hand*). Und *woman han* selbst meint auch traditionell die linke und unreine Hand, mit welcher man weder isst noch - ganz traditionell – anderen Personen Dinge reicht. Mit der linken Hand Dinge zu reichen, kann traditionell und angesichts seiner Würde und Stellung nur ein traditionelles Oberhaupt wie ein *fon*. Dadurch, dass die Frau links vom Mann posiert, kommt ihre reine Hand an die Seite ihres Mannes liegen, während dessen unreine Hand wiederum an die Seite der Frau zu liegen kommt. Das ist wie angetönt ein Hinweis für die hierarchisch höhere Stellung des Mannes gegenüber der Frau. Der Ehemann kann denn auf Pidgin-Englisch auch als der "Meister" (*massa*) der Frau bezeichnet werden.

Wie sehr die Regel bezüglich *woman han* eine Ehe oder eine eheähnliche Beziehung ausdrücken kann, soll hier mit zwei Beispielen kurz illustriert werden: So wurde ich als lediger Mann einmal explizit von einem Fotografen aufgefordert, selbst links von einer gleichaltrigen porträtierten Frau zu stehen, womit die *woman han*-Regel durchbrochen wurde und diese Frau nicht behaupten konnte, wir seien Mann und Frau und hätten eine Beziehung in einem eheähnlichen Zustand gehabt. Die Frau war nämlich schwanger und von ihrem Freund, der das Kind mit ihr gezeugt hatte, verlassen worden. Der Fotograf meinte später, er hätte befürchtet, die Frau könnte später aufgrund des Fotos behaupten, ich sei als Vater zu Unterhaltszahlungen verpflichtet. Als weisser Mann, der in Bamenda automatisch als reich gilt, schien diese Gefahr dem Fotografen umso höher. Ich wäre für die Frau eine gute Partie gewesen.<sup>391</sup> Umgekehrt hat auch einmal eine schon etwas ältere verheiratete Frau bei einer fotografischen Aufnahme – es sollte ein Doppelporträt von mir und ihr werden - sehr darauf geachtet, nicht auf dem Foto links von mir zu stehen zu kommen. Immer wenn sie beim Posieren erneut links von mir zu stehen kam, wechselte sie sofort die Position.<sup>392</sup>

Auch ausserhalb von ehelichen Kontexten, Konkubinen, Liebesbeziehungen etc. kann beim Posieren die *woman han* als Ausdruck von Hierarchie zum Zug kommen. So bin ich einmal im Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest aufgefordert worden, den Onkel und seinen Neffen zu fotografieren. Sogleich rief ein Verwandter über den Hof, der Neffe solle

---

<sup>391</sup> Beobachtung und Gespräch mit Pa Paul, einem älteren Fotografen, im Januar 2007 in Bamenda.

<sup>392</sup> Beobachtung am 7.1.07 in Bamenda.

gefälligst links von seinem älteren Onkel stehen.<sup>393</sup> Die Hierarchie verläuft wie erwähnt im Allgemeinen über Alter, Geschlecht und sonstigen Rang und Status in der Gesellschaft und in der Verwandtschaft.

Die hierarchische Perspektive, die mit dem Aspekt von *woman han* einhergeht, wird heute bei Fotos fürs Posieren zwar oft, jedoch längst nicht immer angewandt. Es ist eine nicht immer angewandte Regel bei Doppel- und Gruppenporträts, die nach meinen Erfahrungen gerade jungen Leuten in Bamenda nicht mehr immer bekannt ist.

Seit Anbeginn der Fotografie auf dem afrikanischen Kontinent gibt es wie oben angetönt auch Posen in den sub-saharischen Fotokulturen, die nicht nur darin bestehen, frontal in die Kamera zu blicken, Arme und Beine im Stehen oder Sitzen sozusagen gleichmässig parallel zu halten (vgl. Schneider 2011:157). Bei einigen Posen, die im euro-amerikanischen Raum existier(t)en, kann davon ausgegangen werden, dass sie in Afrika übernommen und angeeignet wurden. Posen aus der europäischen respektive euro-amerikanischen Fotografie wurden auf dem afrikanischen Kontinent schnell angeeignet (Schneider 2011:157,161-162; Geary 2004:143-154). Christraud Geary hat etwa am Beispiel von der frühen kolonialzeitlichen Fotografie am Hof und Palast von Foumban (Bamum-Reich) die Einflüsse durch europäische Bildnisse - unter anderem durch Postkarten - dargelegt. Dabei ist nach Christraud Geary wahrscheinlich, dass auch die regelmässigen Besuche von Bamum-Leuten in den kamerunischen und nigerianischen Küstenstädten respektive das Beobachten der dortigen fotografischen Praktiken das Posieren vor der Kamera in Foumban beeinflusst haben. Auch die Praxis des relativ häufigen frontale Posieren mit parallelen Armen am Körper könnte so nach Bamum gelangt sein (Geary 2004:143-147). Dass sich Fotografen wie auch deren Kundschaft beispielsweise Posen aus den Printmedien (Zeitschriften, Kataloge, Werbeplakate etc.) aneignen können (vgl. Geary 2004:143-144), ist bereits im Kapitel 2.4.2 dargelegt worden.

Posen und Gesten nennt man übrigens in Bamenda oft auch einfach *styles*. Im Folgenden sollen nun noch einige Posen und Gesten (*styles*) behandelt werden, die in Bamenda fürs fotografische Porträt seit den 1960er/1970er Jahren manchmal verwendet werden und auf die ich aufmerksam geworden bin.

Eine hier und da in Bamenda auf Fotos zu sehende Geste, die bereits im Kapitel 2.4.2 angesprochen wurde, besteht darin, den gestreckten Zeigefinger seitlich an den Mund respektive an die Wange legen, während der Rest der geschlossenen Hand am Unterkiefer zu liegen kommt. Diese Gestik *kann* gemäss Gesprächen mit Leuten in Bamenda "Denken"

---

<sup>393</sup> Beobachtung vom 15.7.09 im Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest.

beziehungsweise "Nachdenken" bedeuten. Diese Pose *kann* oder *soll* manchmal auch ein wenig beeindrucken, indem sie Intellektualität vermittelt. Doch kann sie auch einfach ein Stil (*style*) ohne tiefere Bedeutung oder bloss ein kleiner Scherz sein, denn die Pose irritiert etwas: Die das Foto betrachtende Person kann sich fragen, woran die porträtierte Person denn denken mag. Einzelporträts mit dieser Geste können allenfalls auch zum Abschied oder aus der Ferne per Post oder heute per E-mail übermittelt werden. Dann können sie gemäss Gesprächen mit einigen Leuten in Bamenda ein starkes Zeichen dafür sein, dass man an die andere Person denkt. Die Geste kann in diesem Sinn auch unter Verliebten verwendet werden. Manche Leute in Bamenda haben diese Geste auch als traurig beziehungsweise als trauriges Nachdenken empfunden.

Auch die in Bamenda ebenfalls schon seit den 1960er/1970er Jahren existierende "Pose" mit einem Blick nach oben oder an der Kamera seitlich vorbei kann als nachdenklich interpretiert werden. Dies kann dann ähnliche Konnotationen wie bei der gerade beschriebenen Geste mit dem Zeigefinger schaffen. So meinte *Abraham Photo*, Bamenda, dass sich diese Geste allenfalls ebenso eigne, um unter Verliebten zu verstehen zu geben, dass man an die gemeinsame Zukunft denke.<sup>394</sup> Besonders stark zum Ausdruck bringen kann man die Nachdenklichkeit, wenn man die Pose mit dem gestreckten Zeigefinger an der vorderen Wange mit einem Blick an der Kamera vorbei kombiniert. Der Mann auf Abb. 40, Pa Earnest, machte wie erwähnt auf seinen Fotos aus den 1970er und 1980er Jahren immer wieder diese Pose. Leider ist auf Abb. 40 aufgrund der anonymisierenden Augenbalken sein Blick an der Kamera vorbei nicht mehr einsehbar. Die Pose mit Zeigefinger an der vorderen Wange und den nachdenklich leicht nach oben sowie an der Kamera vorbei gerichteten Augen war ganz offensichtlich Pa Earnest Lieblingspose (siehe Kapitel 2.4.2).<sup>395</sup> Anfang 2008 bei meinem Besuch des alten Fotostudios *Photo George*, Douala, fand sich dort im Empfangsbereich ein altes Schwarzweiss-Porträtfoto, welches George Goethe ebenfalls mit dem ausgestreckten Zeigefinger an der vorderen Wange zeigte (vgl. Kwa 2004:141). Dieses Foto von George Goethe muss vor 1976 gemacht worden sein, denn in diesem Jahr starb er (siehe Kapitel 2.1.). Bei der Pose mit dem gestreckten Zeigefinger an der vorderen Wange handelt es sich also in Kamerun um eine, die seit Jahrzehnten gemacht wird - wie offenbar auch anderswo im subsaharischen Raum: So liegen jahrzehntealte Fotos vor, die der malische Fotografen Seydou Keïta herstellte und auf denen die Porträtierten ebenfalls den gestreckten Zeigefinger an die vordere Wange legen (vgl. Magnin 1997:103,125,126,167).

---

<sup>394</sup> Gemäss Gespräch mit *Abraham Photo* Anfang 2006 in Bamenda.

<sup>395</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Earnest am 13.8.07 in Bamenda.

Einen sehr alten (und ursprünglich vermutlich europäischen) *style* für Mädchen und Frauen sehen wir auf Abb. 123. Die Pose (*style*) besteht darin, den Kopf leicht zu neigen und die Hände aneinandergelegt seitlich an die Wange zu legen. Wie alt diese Pose zumindest in Mali ist, zeigt ein bei Nimis (1998:35) publiziertes Lichtbild des Fotografen Mountaga Dembélé aus Bamako. Dembélé hat es ungefähr im Jahr 1935 aufgenommen. Ebenso findet man jahrzehntealte Fotos mit dieser Pose beim malischen Fotografen Seydou Kéita (vgl. Magnin 1997:17,188,205). Das Foto auf Abb. 123 gründet auf in Bamenda gesehenen Lichtbildern und wurde von *François State Photos*, Bamenda, als Illustrationsmaterial für diese Arbeit hergestellt.

Eine Pose, die in Bamenda ebenfalls gelegentlich gemacht wird, ist der Kontrapost. Auch der Kontrapost ist heute im Grunde eine Pose, bei welcher man nicht unbedingt nach tieferen Bedeutungen fragen sollte. Insbesondere früher aber, in den 1960er und 1970er Jahren, dürfte der Kontrapost vielen Leuten auch als modisch und modern erschienen sein: Es war wohl eine Pose, wie sie Musikstars etc. machten und wie man sie auch in den Medien wie etwa in Zeitschriften sehen konnte.

Ein weiterer *style* ist die in Bamenda seit Jahrzehnten angewandte Hand-auf-der-Hüfte-Pose. Dieser *style* wird in Bamenda und auf Englisch auch *akimbo* genannt (Abb. 124). Es ist eine Pose, die Selbstbewusstsein zu vermitteln vermag. Sie eignet sich manchmal dafür, den Schnitt und den (kostbaren) Stoff eines Kleides zu zeigen. Gerade beim weitgeschnittenen *traditional gown* wird deshalb häufig mit beidseitig auf den Hüften abgestützten Händen posiert. In Bamenda sah ich ein Foto aus den 1950er Jahren, auf welchem ein jüngerer Bruder von Pa Nazarius Ngu auf diese Weise im *traditional gown* posierte.<sup>396</sup> Wir erinnern uns: Pa Nazarius Ngu war der erste gewerblich tätige afrikanische Fotograf in Bamenda (Kapitel 2.1.2.). Es ist zu vermuten, dass auch Pa Nazarius' Kunden (*fons*, *chiefs* und andere traditionelle Titelträger) hier und da schon auf diese Weise im *traditional gown* posiert haben. Die Hand-auf-der-Brust-Geste (Abb. 125) ist in Bamenda gelegentlich auf Fotos zu sehen. Abb. 125 zeigt ein für diese Arbeit nachgestelltes Foto von in Bamenda vorgefundenen Lichtbildern. Porträtierte Personen können in Bamenda die Hand-auf-der-Brust-Geste auf Fotos – wie viele Posen und Gesten – nach meinen Gesprächseindrücken manchmal offenbar ohne besonderen Grund vollführen. Dafür spricht auch, dass gemäss InformantInnen in Bamenda vielerlei Bedeutungen in diese Geste hineininterpretiert werden können. So soll diese Geste etwa nach der christlich-presbyterianisch gläubigen, etwas über vierzigjährigen Informantin Regina bedeuten: “*Das bin ich*“, “*ich glaube (an Gott)*“, “*ich vertraue (auf*

---

<sup>396</sup> Beobachtung vom 12.10.06 in Pa Nazarius Ngus ehemaligem Haus in Bamenda.

Gott)“, „*ich kenne (Gott)*“ oder „*warum ich?*“.<sup>397</sup> Womöglich könnte diese Geste aus dem euroamerikanischen Raum nach Afrika gelangt sein. So gibt es etwa eine Daguerreotypie, die Honoré de Balzac im Jahr 1842 zeigt, auf welchem er diese Geste ebenfalls macht (vgl. Starl 1998:44). Überdies bestehen bei dieser Geste Ähnlichkeiten mit dem muslimischen Gruss, bei welchem die Hand aufs Herz respektive auf die Brust gelegt wird, wobei dies im Alltag gewöhnlich zusammen mit den Worten *salam aleikum* getan wird, worauf das Gegenüber den Gruss mit den Worten *aleikum salam* erwidert.<sup>398</sup> Eine Fotografie von Hans von Ramsay aus dem Jahr 1902 hält womöglich diese Hand-auf-der-Brust-Geste schon fest. Sie zeigt den Sultan Njoya auf seinem Thron, während am linken Bildrand ein Mann steht – wohl ein Notabler am Hof von Foumban –, welcher die linke Hand auf seine Brust legt. Mit König Njoyas Regentschaft war der Islam nach Foumban gekommen. Der besagte Mann trägt denn auch die für einen Muslim übliche Kleidung - einen *boubou*, wie man ein solches Gewand zumindest heute gemeinhin nennt. Das Foto ist bei Geary (2004:142) abgedruckt und befindet sich im Archiv des Museums für Völkerkunde in Leipzig. Dass die Hand-auf-der-Brust-Geste auch aus dem islamischen Kontext stammen könnte, ist allerdings nur eine Spekulation.

Die Hand-auf-der-Brust-Geste kann sich in Einzelfällen auch sehr gut dazu eignen, um auf Fotos Schmuck am Handgelenk wie Armringe, eine Armbanduhr oder Fingerringe und dergleichen ostentativ und prestigeträchtig zu präsentieren. Das habe ich in Bamenda auf Porträtfotos gelegentlich entdecken können. Dass Posen sich nach der guten Sichtbarkeit des Kleidungschnitts wie auch der prestigeträchtigen Accessoires – beispielsweise der Uhr am Handgelenk – richten können, ist bereits im Kapitel 2.4.2 über die Aushandlung der fotografischen Inszenierung angesprochen worden.

Eine ebenfalls hier und da anzutreffende Geste ist jene, bei welcher die flache Hand in den unteren Teil des Revers der Herrenjacke gelegt wird. Auch diese Geste stammt wohl - wie viele Posen in den sub-saharischen Fotokulturen - aus dem euro-amerikanischen Raum. Man kann sie auf alten europäischen Fotografien entdecken (vgl. Amelunxen 1998:139). Die oben erwähnte Hand-auf-der-Brust-Geste ist dieser Pose recht ähnlich. Ob sie sich historisch gar von ihr ableiten könnte, wäre weiter zu erforschen. Geschichtlich könnte sich die Geste mit der Hand am unteren Revers davon herleiten, dass Männer auf Porträtgemälden des 17. und 18. Jahrhunderts mit einer Hand in der Weste posierten. Die Ursprünge dieser Hand-in-der-Westen-Geste liegen in der Antike. In manchen antiken Schriften lässt sich die Auffassung finden, dass eine Pose mit einer in der Toga versteckten Hand für einen Redner geeignet sei.

---

<sup>397</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 6.8.09 in Gembu, Nigeria. Regina ist wohnhaft in Bamenda.

<sup>398</sup> Ich verwende hier für diese in Bamenda und anderswo im muslimischen Milieu üblichen Grussworte jene Schreibweise, die sich auf Deutsch eingebürgert hat.

Auch zeigen einige antike Statuen dieses Merkmal. Die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts orientierten sich an solchen klassischen Vorstellungen (Meyer 1995; Holmberg 2013).

Erinnert sei hier auch daran, dass es in Bamenda gewisse Posen und Gesten gibt, die auf Fotografien Traurigkeit ausdrücken, indem die Hand oder die Hände in bestimmten Weisen an den Kopf geführt werden. Sie sollen hier jedoch nicht erneut behandelt werden. Im Kapitel 2.4.1 steht hierzu alles Nötige.

Eine relativ selten auf Fotos zu sehende Pose ist jene des Betens – entweder mit gefalteten Händen auf Brusthöhe oder mit parallel nach oben gerichteten Händen. Diese Pose des Gebets kennt man in der Fotografie nicht nur in Bamenda, sondern teils auch in anderen sub-saharischen Gegenden (vgl. Gelder 2005:81; vgl. Abb. 302). Gemäss InformantInnen in Bamenda, die aber selbst kein solches Foto besaßen, kann ein solches Lichtbild dazu dienen, das Gebet beziehungsweise eine Bitte an Gott oder die Dankbarkeit gegenüber Gott auszudrücken und in Erinnerung zu rufen. Offenbar können solche Gebetsfotos während oder nach der Bewältigung individueller Krisenzeiten gemacht werden (siehe Kapitel 4.4.). Meines Erachtens könnte es zudem auch möglich sein, dass man mit solchen Fotos andere Leute beeindrucken kann: Indem man sich betend zeigt, demonstriert man seinen Glauben an den christlichen Gott oder an Allah. An Gott oder Allah zu glauben, wird unter Christen respektive unter den Muslimen in Bamenda (und meines Wissens auch in vielen anderen Gegenden des sub-saharischen Afrika) sehr positiv wahrgenommen. Am Anfang einer Bekanntschaft kann das Zeigen eines solchen Fotos sicherlich helfen, den eigenen guten - weil gottesfürchtigen - Charakter unter Beweis zu stellen und so Vertrauen zu schaffen.

Eine weitere, in Kamerun üblich gewordene Pose ist der *walking style*, wie er in Bamenda genannt werden kann. Dabei gehen die porträtierten Personen während der fotografischen Aufnahme auf den Fotografen zu. Erika Nimis hat den Verdacht geäußert, dass dieser Stil aus Mode-Magazinen kommen könnte, wo Models an Modeschauen den *catwalk* praktizieren (Nimis 2001:296). Womöglich kommt dieser Stil unter anderem auch von Pressefotos mit Politikern - zum Beispiel beim Betreten eines Konferenzgebäudes. Es lassen sich denn auch in Kamerun Männer in diesem Stil porträtieren – ob nun in Jugendmode oder im Anzug gekleidet (Abb. 126 und 127). Abb. 126 wurde von mir aus bildrechtlichen Gründen nachgestellt.

Im Zusammenhang mit Modeschauen, Medien, Alltag und Fotografie ist in der Stadt Bamenda hier und da auch eine Abkehr vom lokal älteren und “traditionellen“ Schönheitsideal der Fettleibigkeit zu beobachten, das für Wohlstand, gutes Leben und Gesundheit steht. So strebt manche jüngere Frau den in den Medien zu bewundernden Mode-

Models nach und versucht, ebenso schlank und in deren Art hübsch zu sein. Man nennt denn in Bamenda die schönen schlanken Frauen treffenderweise auch französisch *mannequins*. Auch dies ist im Zusammenhang mit der Globalisierung eine weitere kulturelle Aneignung bezüglich der Ästhetik.

Anhand der Literatur wird allerdings offensichtlich, dass es im sub-saharischen Raum bezüglich Posen und Gesten verschiedene Fotokulturen gibt. So erwähnt Tobias Wendl Posen und Gesten, die auf Porträtfotos in Ghana üblich sind, jedoch in Bamenda gemäss meinen Erfahrungen nicht zur lokalen Fotokultur gehören: So existiert in Ghana die Pose des *gye nyame* ("Except God") mit einem zum Himmel gerichteten Arm. Diese Pose soll signalisieren, dass unser Denken, Reden und Handeln auf alles Gültigkeit beanspruchen kann, ausser auf Gott. Ebenso gibt es in Ghana - jedoch meines Wissens nicht in Bamenda - die Geste, den ausgestreckten Zeigefinger unter das linke Auge zu halten. Sie kommuniziert das *mebre*, die Botschaft "ich habe gelitten". In Ghana wird diese Geste auf Porträtfotos von Schülern, Studenten und Militärangehörigen vollführt, wenn sie eine (Abschluss-)Prüfung oder den Dienst in der Armee hinter sich gebracht haben (Wendl 1999:292-293).

Nach von mir gesehenen Fotos war es eine vor Jahrzehnten in Bamenda offenbar üblich gewesene Pose, im Sitzen die Unterarme zu überkreuzen und die Hände auf den Oberschenkeln, im Schooss oder am Bauch zu platzieren. Auch die von Pa Ngu auf Abb. 10 eingenommene Armhaltung könnte sich an diese Pose anlehnen. Pa Ngu vollzieht allerdings schon fast ein Verschränken seiner Unterarme. Das Überkreuzen der Unterarme scheint auch in Nigeria üblich (gewesen) zu sein (vgl. Abiodun 2013:355). Ob diese Pose aus dem euro-amerikanischen Raum nach Afrika kam und/oder ob sich mit dieser Pose vielleicht damals gewisse Bedeutungen wie Modernität etc. verbanden, wäre weiter zu untersuchen.

Nachdem nun die Posen und Gesten behandelt worden sind, sollen Frisuren als ein weiterer ästhetischer Aspekt behandelt werden, den die Leute in Bamenda auf Fotos (und im Alltag) durchaus wahrnehmen können. Bezüglich Frisuren ist als Erstes zu konstatieren, dass diese in Bamenda ökonomisches und kulturelles respektive allgemeiner ausgedrückt symbolisches Kapital (Prestige) nach Bourdieu beinhalten können. Wie bei anderen Aspekten bezüglich Mode und Schönheit geht es auch bei Frisuren um *nyanga*. Das Pidgin-Wort *nyanga* kann man mit "schön", "Schönheit", "eitel" oder "Eitelkeit" übersetzen, wobei *nyanga* auch "prunkvoll" und "protzig" beziehungsweise im Sinne eines prahlend ostentativen Demonstrierens gemeint sein kann (siehe Glossar). Als schön gilt unter anderem oft, was relativ selten ist. Und so geht es hierbei auch in Bamenda um Dinge, die nicht ohne Weiteres finanzierbar respektive nicht leicht zu erreichen sind. Das kann bis hin zur Schminke und zur sichtbaren



Kosmetik gehen, die man sich in Bamenda als Frau auch nicht immer leisten kann. Auch einen farbigen Lippenstift – meist rötlich - oder lackierte Finger- und Fussnägel können sich nicht alle Frauen zulegen.<sup>399</sup> *Nyanga* ist aufgrund diskursiver wie auch realer Geldknappheit in Bamenda fast immer auch ostentativer Konsum. Zu *nyanga* können auch Accessoires wie eine Sonnenbrille, Uhr, Ohrenklipps beziehungsweise Ohrringe oder Hals- und Armkettchen etc. zählen.

Frisuren können verschiedene Aspekte ausdrücken. Ein teureres Hairstyling zu tragen, symbolisiert gemäss Informantinnen unter den jungen Frauen und Mädchen in Bamenda Erwachsensein. So ist es Schulumädchen an den Regierungsschulen Bamendas verboten, ihr Haar teuer zu frisieren. Dies, damit sie kein Geld dafür ausgeben und die Gedanken bei nützlicheren Dingen, das heisst beim schulischen Stoff, haben, wie mir insbesondere LehrerInnen mitteilten. Schüler und Schülerinnen tragen in Bamenda als übliche Regel neben einer Schuluniform in den meisten Schulen oft nur sehr kurz geschnittenes Haar. All dies verhindert zu einem gewissen Teil sicherlich die sonst üblichen Neckereien und Wettkämpfe in Schulen, was *nyanga* und das Beeindrucken des anderen Geschlechts betrifft.

Auch können Frisuren in Bamenda durchaus tiefere Bedeutungen besitzen. Für Frisuren gibt es in Bamenda Namen, die manchmal auf eine gewisse soziale Identität der Trägerin hinweisen. So begegnet man in Bamenda der Frisur *housewife* (Abb. 128). Diese Frisur bedeutet, dass die Trägerin eine Hausfrau beziehungsweise erwachsen (*adult*) und verantwortlich (*responsable*) ist. Die Frisur *perming* (Abb. 129) zeigt an, dass die Trägerin sozial gesehen kein kleines Mädchen (*small girl*) mehr ist, sondern unabhängig auf eigenen Füßen steht. Es ist so gesehen eine Frisur für sozial geachtete Personen ab dem Niveau einer Universitätsstudentin. Implizit zeigt diese Frisur auch an, dass ihre Trägerin alleine wohnt. Andere Frisuren die *canda fish*, *bakala* oder *rasta* genannt werden, sind wiederum für jede Frau geeignet. Schliesslich gibt es Frisuren, die Frauen und Kinder wie auch Männer tragen können wie zum Beispiel *jerry curl* oder *dreadlocks*. Die Frisur *jerry curl* (Abb. 130) lässt an *Michael Jackson* oder dessen Schwester *Janet Jackson* erinnern und man kann sich damit unter Umständen ein wenig des Image als (Musik-)Star aneignen. Das heisst, man kann ein wenig wie *Michael Jackson* oder *Janet Jackson* erscheinen. *Dreadlocks* wiederum können die Leute beispielsweise an *Bob Marley* erinnern lassen, und man kann mit dieser Frisur unter Umständen und in gewissen (Rastafari-)Kreisen ein wenig dessen Image als “Prophet“ und Musik-Star

---

<sup>399</sup> Was die Fingernägel betrifft, lackieren sich die Frauen aus praktischen Gründen nur die Fingernägel der linken Hand. Dies, weil oft ohne Besteck mit der rechten Hand gegessen wird. Die “Moderne“ mit dem Fingerlack bringt dadurch die kleine Ironie mit sich, dass die traditionell als unsauber betrachtete linke Hand zur “schöneren“, geschmückten Hand wird.

pflegen beziehungsweise kommunizieren, dass man das Lebensgefühl von *Bob Marley* und gemeinhin der Reggae-Musik teilt.

Frauen tragen in den Städten auch oft *artificial caps*, das heisst Perücken. Diese können leicht zwischen 2'000 bis 10'000 XAF kosten – hohe Beträge für eine Frau ohne grosses Budget. Auch lassen sich Frauen gerne künstliches Haar (*mèche*) in ihr natürliches einflechten. Generell ist auch das relativ kostspielige Zöpfeln der Haare beliebt, wobei hier nicht näher auf die verschiedenen Arten des Zöpfelns eingegangen werden soll. *Artificial caps* und gezöpfelte Haare können angesichts der Kosten die Trägerin prestigeträchtig als eine Frau mit gewissem Geld ausweisen - ob im Alltag oder auf dem Foto.

Frisuren mögen auch ins Lächerliche abgleiten, wenn sie nicht richtig gemacht oder allmählich ausgetragen sind. Scherze oder gar Hänseleien können dann schnell stattfinden. Eine junge Frau ist beispielsweise wegen ihrer ausgetragenen Frisur eine Weile nicht mehr auf die Strasse gegangen, weil sie sich geschämt hat.<sup>400</sup>

Was die Frisuren der Männer betrifft, gibt es beispielsweise den *coq sportif* (1'500 XAF) mit einer Art "Hahnenkamm", der von der Stirn bis zum Hinterkopf verläuft, dann den *low cut* (500 XAF), den *afro* (300 XAF), die *dreadlocks* sowie *sportive waves*. Die letzten beiden Frisuren gehören zu den teureren und damit prestigeträchtigeren. *Dreadlocks* können auch bei Männern bis gegen 5'000 XAF kosten, wobei dann noch die Färbung der Haare dazu kommen kann. Die Farben gold und weiss kosten schnell 5'000 XAF und eine braune Färbung kostet ab 2'000 XAF. Das alles ist relativ viel Geld in Bamenda. Bei den jüngeren Männern ist wie gerade angesprochen die Frisur namens *sportive waves* relativ prestigeträchtig. Das Kopfhaar wird dabei flach, aber leicht gewellt getragen. Die Frisur ist mit 2'500 XAF ziemlich teuer und nicht jeder Mann kann sich das dauerhaft leisten. Viele junge Männer lassen sich deshalb diese Frisur nur für ein Date mit ihrer Angebeteten oder für ein anderes spezielles Ereignis machen.

Soviel zu einer Momentaufnahme für die Jahre 2006 bis 2009, was Frisuren und einige mit ihnen verbundene Bedeutungen beziehungsweise die mit ihnen assoziierten mentalen Bilder und Images (Konnotationen) betrifft. Die meisten der obigen Informationen habe ich in Bamenda in Schönheitssalons (*beauty saloons*) und bei Frisören (*barber shops*) sowie von verschiedenen Bekannten und Freunden erhalten.

Neben Frisuren können auch Kleidungsstoffe *nyanga* sein und Bedeutungen in sich tragen: Manche Stoffe sind teurer als andere und erzählen somit etwas über den sozialen Status der Person. Mit gewissen Arten von Stoff wie zum Beispiel jenem aus aufwändig gemachten und

---

<sup>400</sup> Begebenheit Mitte 2006 im Haushalt der Familie Nkwi (anonymisiert) in Bamenda.

teuren Spitzen- und Litzenmustern, auf Bamendas Markt schlicht *lace* genannt (vgl. Abb. 137), kann man sich als *big fish* ausweisen, das heisst, als eine reiche und wohlhabendere und damit sozial höhere Person von Stand. In Bamenda tragen Bekleidungsstoffe zwar Namen, doch mit wenigen Ausnahmen<sup>401</sup> meistens keine, die wirklich dazu taugen, etwas "Persönliches" der sozialen Umgebung mitzuteilen. Doch in Togo, Burkina Faso und in weiteren Teilen des sub-saharischen Raums kann dies anders sein. Kerstin Pinther hat etwa auf ein Foto aus Burkina Faso hingewiesen, auf welchem eine Frau einen Stoff mit dem Namen "Ich laufe schneller als meine Rivalin" trägt. Dies kann etwa in polygynen Ehen eine visuelle Kampfansage an die Mitfrauen sein. Ebenso gibt es in Burkina Faso Stoffe mit Namen wie "Butter" und "Fernseher", die den Reichtum der eigenen Familie kommunizieren können (Pinther 1998:37). Dass mit einheitlicher Kleidung oder wenigstens einheitlichem Kleidungsstoff als sogenannte *uniform* (Uniform) in festlichen Momenten - auch auf Fotos! - Verbundenheit und Gemeinschaftlichkeit in der Familie, in einer Freundschaft oder in einer Gruppe demonstriert werden kann, wird noch im Kapitel 2.7 vertiefter angesprochen werden.

## **2.6. Fotografische Genres I: objektzentrierte Genresysteme nach formalen, formal-gestaltlichen und produktionstechnischen Aspekten**

Wie in Kapitel 1.4.2 erörtert, meint der Begriff "Genre" empirisch beziehungsweise kulturell feststellbare Typen der Fotografie. Das Adjektiv "objektzentriert" verweist darauf, dass es sich bei den folgenden Genres um materielle und visuelle Phänomene handelt. Die Adjektive "formal", "formal-gestaltlich" und "produktionstechnisch" bedeuten, dass es vor allem um die formale Gestaltung, die äussere Erscheinung sowie um die Herstellungsweisen von Fotografien geht. Wie in diesem Kapitel dargelegt wird, können gestaltliche und produktionstechnische Genres durchaus mit gewissen kulturellen Bedeutungen einhergehen.

Hinsichtlich der formal-gestaltlichen und der produktionstechnischen Aspekte gibt es in der Fotokultur Bamendas folgende Genre-Systeme: Das Genresystem nach dem Bildausschnitt, der Porträtansicht und den Foto-Formaten sowie nach den Produktionstechniken von Fotografien. Diese Genre-Systeme können simultan in einer Fotografie vorhanden sein.

---

<sup>401</sup> Eine Ausnahme bildete 2006 etwa ein Bekleidungsstoff zum Tragen am Muttertag, auf welchem "I love you, Mum!" stand und mit dem man Müttern kommunizieren konnte, dass man sie lieb hat. Auch gibt es in Kamerun für den internationalen Weltfrauentag (*Women's Day*) jährlich einen anders gemusterten Bekleidungsstoff. Wenn sich etwa eine Frau für den Weltfrauentag den entsprechenden Bekleidungsstoff leisten konnte, kann sie damit prestigeträchtig ihre Finanzkraft demonstrieren (siehe Kapitel 2.8.5.). Eine weitere Ausnahme für einen durch seine Bedruckung bedeutungsvollen Bekleidungsstoff stellt das Tuch dar, aus welchem man sich die Anteilhaber-Uniform der genossenschaftlichen Bank *Police Credit Union* schneiden (lassen) kann. Mit einer solchen *uniform* kann man allenfalls die eigene Verbindung zur Bank kommunizieren und damit stolz darauf hinweisen, dass man - immerhin keine Selbstverständlichkeit in Bamenda - ein Bankkonto und damit offenbar Zugang zu Geld hat.

Betrachtet man das formale Genre-System nach dem Bildausschnitt, so gibt es in Bamenda die Begriffe *full size picture*, *half cut* und *passport picture*. Das *full size picture* ist ein Ganzfigurporträt (Vollkörperporträt), der *half cut* ein Halbfigurporträt (Hüftbild/Brustbild). Auch das Kniestück (Porträt von den Knien aufwärts) kommt gelegentlich vor. Unter dem Begriff *passport picture* (Passfoto) verstehen die Leute in Bamenda ein Büsten- oder Kopfbild, das meistens für Ausweispapiere gebraucht wird.

Das formale Genresystem nach Porträtansichten unterscheidet zwischen Frontalansicht, Dreiviertelansicht, Halbprofil, Viertelprofil, Profil und verlorenem Profil. Dieses Genresystem ist bereits im Kapitel 2.5.5 behandelt worden.

Das formal-gestaltliche Genresystem der Fotoformate bezieht sich auf die Fotopapierabzüge und ihre Grössen. Hierüber geben die in den Fotostudios vorhandenen Preislisten Auskunft. Vielfach werden diese Preislisten von den Studiofotografen und Fotolaborbesitzern selbst erstellt. Abb. 131 zeigt eine solche Liste mit den in Bamenda 2005/2006 und später aktuell gewesenen Preisen. Diese Listenpreise sind die offiziellen Preise, die tatsächlichen Preise liegen oft tiefer. Wenn die Fotografen nicht bereits von sich aus den tatsächlichen Preis anbieten, verlangt im Normalfall die informierte Kundschaft den entsprechenden Preisabschlag. Die offiziellen Listenpreise sind wie die tatsächlichen Preise bei allen Fotostudios in Bamenda mehr oder weniger dieselben. Hier und da sieht man in Bamendas älteren Fotostudios noch die alte, nicht mehr gültige Preisliste der heute nicht mehr existierenden Fotografenvereinigung *U.R.P.A.* (Kapitel 2.1.2). Die Preisliste der *U.R.P.A.* stellte die fotografischen Genres in einer schönen Auflistung zusammen (Abb.132). Deshalb dient diese Preisliste zusammen mit den informativen Gesprächen mit verschiedenen Fotografen in Bamenda, darunter besonders Stephen Akone Shu alias *Lily Photo*, als Grundlage zur Erörterung der nachfolgenden fotografischen Genres.

Auf den Preislisten findet man diverse Rubriken (Genres) von fotografischen Abzugsformaten (Abb. 132): Es gibt die normalen Fotoabzüge ("*POST CARDS*") im in Bamenda früher üblich gewesenen (Postkarten-)Format von 9 x 13 cm (respektive 9 x 14 cm: Abb. 132). Dieses Format von ca. 9 x 13 cm gebrauchten die älteren Fotografen für ihre in der Dunkelkammer hergestellten Schwarzweissfotos. Die manuelle Herstellung von Fotos in der Dunkelkammer führen heute ältere Fotografen in Bamenda angesichts der in Bamenda mittlerweile verbreiteten Digitaltechnologie allerdings kaum mehr durch (vgl. Kapitel 2.1.2.). Während meinen Aufenthalt zwischen 2003 und 2009 wurde in Bamenda bei den Farbfotos von den Fotolabors üblicherweise nur noch das Format 10 x 15 cm verwendet – so wie das auch in Europa

häufig der Fall ist (Abb. 131). Mittlerweile ist in Bamenda sogar das Format 13 x 18 cm der Standard geworden (Kapitel 2.3.1. und 2.4.2.).<sup>402</sup>

Bis vor circa 20 Jahren wurden die Fotos im standardmässigen Postkartenformat in mehrfacher Ausführung ausgeliefert.<sup>403</sup> Dieser Umstand begünstigte zu jener Zeit die Distribution von Fotos unter Verwandten und Bekannten sicherlich (Kapitel 3.1.). Der historischen Preisliste der *U.R.P.A.* kann beispielsweise entnommen werden, dass Fotografen früher von jeder Aufnahme vier Abzüge im Format 9 x 13 cm (respektive 9 x 14 cm) lieferten (Abb. 132).

Das ebenfalls in Bamenda erhältliche Fotoformat von 7 x 11 cm (Abb. 131) wurde während meiner Aufenthalte in Bamenda nur selten von der Kundschaft bestellt.

Als nächstes wichtiges Genre bezüglich Fotoformate sind die Passfotos zu nennen.<sup>404</sup> Unter den Passfotos gibt es verschiedene Sub-Genres. Ein erstes Sub-Genre ist das gewöhnliche Passfoto, das als Identitätsausweis für die kamerunischen Behörden geeignet ist. Es wird normalerweise vor einem roten einfarbigen Hintergrund (Stoffvorhang) aufgenommen und offiziell im Format von 4 x 4 cm hergestellt. Meistens kann es am nächsten Tag bei den Fotografen abgeholt werden (Abb. 132: "*PASSPORT*").

Weiter gibt es die dringenden Sofort-Passfotos (Abb. 132: "*URGENT PASSPORT*"). Sofort-Passfotos sind nützlich, wenn ein dringender administrativer Termin ansteht. Für Sofort-Passfotos wird von den Fotografen ein Preisaufschlag erhoben. Dieser Preisaufschlag lässt sich seit jeher wegen des Zeitdrucks und des Zusatzaufwands des Fotografen begründen: Dringende analoge Schwarzweiss-Passfotos mussten relativ rasch in der Dunkelkammer entwickelt und abgezogen werden. Und für die Herstellung der Passfoto-Abzüge in Farbe mussten und müssen auch oft heute noch die Fotografen zum Fotolabor eilen (Filmentwicklung, Ausdruck digitaler Fotos). Heute – und das war in einigen Fällen schon 2003 so – schießen die Fotografen dringende Passfotos hier und da mit einer Digitalkamera und drucken sie innert fünf Minuten aus (Kapitel 2.1.2. und 2.3.2.). Allerdings steht das Geld für einen eigenen Drucker und für die Druckertinte nicht jedem Fotografen zur Verfügung. Bis ins Jahr 2009 ist die digitale Fotografie praktisch nur für die dringende Passfotografie eingesetzt worden – und dies nur von Fotografen, die neben einer analogen Kamera das zusätzliche Geld für eine Digitalkamera hatten. Heutzutage ist dies anders. Die Digitalfotografie ist mittlerweile für jede Art von Fotoauftrag üblich geworden. Viele Fotografen besitzen heute, Mitte 2013, zumindest eine digitale Kompaktkamera (Kapitel 2.1.2.).

---

<sup>402</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit InformantInnen Mitte 2013 in Bamenda.

<sup>403</sup> Gemäss Gesprächen mit älteren Fotografen in Bamenda im Jahr 2006.

<sup>404</sup> Bemerkungen zur Geschichte der Passfotografie in Kamerun sind im Kapitel 2.1.2 zu finden.

Zu den Sub-Genres der Passfotografie gehören auch die Heiratspassfotos, die in Bamenda *marriage passport pictures* genannt werden (Abb. 132: “*MARRIAGE PASSPORT*“). Solche Passfotos zeigen ein Doppelpor­trät der inskünftige Ehepaare für behördliche Zwecke (vgl. Zeitlyn 2010a:413-418).

Das analog erstellte Passfoto für Auslandsreisen besass gemäss den Fotografen in Bamenda das Format von 5 x 5 cm. Es wurde für den internationalen kamerunischen Pass verwendet. Auf Abb. 132 steht die Rubrik “*INTERNATIONAL*“ für dieses Sub-Genre von Passfotos. Heute werden analoge Fotos für den kamerunischen Pass nicht mehr hergestellt. Ungefähr 2006 wurde der digital (ein-)lesbare kamerunische Pass eingeführt, bei welchem mit Digital-kameras aufgenommene Passfotos verwendet werden. Gemäss verschiedenen Informanten in Bamenda verlangt eine zuständige Behördenstelle in Bamenda, dass die digitalen Passfotos für den kamerunischen Pass beim Fotolabor *Laguna Photo* (ehemals *Logona Photo*), Bamen-da, hergestellt werden. Dadurch fällt für die Fotografen in Bamenda seit 2006 das Geschäft mit Passfotos für den kamerunischen Pass weg.

Als weiteres Sub-Genre unter den Passfotos gibt es das spezielle Passfoto für die sogenannte *DV Lottery*, das hier und da auf den Preislisten der Fotografen zu finden ist. Die *DV Lottery* ist die Lotterie für das *Diversity Immigrant Visa Program* der US-Behörden. Es geht dabei um die Verlosung von *green cards* für die USA. Die *green cards* sind Ausweise, die zum Aufenthalt und zum Arbeiten in den USA berechtigen. Sie sind in Kamerun angesichts der wirtschaftlichen Misere und der hohen Arbeitslosigkeit sehr begehrt.

Ebenfalls zu erwähnen ist das bezüglich Form und Inhalt frei gehandhabte Passfoto für nicht behördliche Zwecke. Diese Passfotos eignen sich zum Beispiel für die Eröffnung eines Bankkontos, den Taxifahrerausweis (Ausweis von einem Taxi-Syndikat), Schulausweise, Fussballspielerausweise oder andere private Zwecke (Fotos in der Brieftasche). Preislich machen die Fotografen in Bamenda bezüglich Passfotos keinen Unterschied, ob die strengen Normen der Behörden eingehalten werden müssen oder nicht.

Die Passfotos bildeten und bilden für die Fotografen einen nicht zu unterschätzenden Teil ihrer Arbeit (vgl. Werner 2001b:251,258). Aufgrund verschiedenster Beobachtungen und Gesprächen mit Fotografen gilt das Passfoto im Grunde auch heute noch als ein lukratives Geschäft. Dadurch, dass usanzmässig nur eine Aufnahme gemacht werden muss, aber üblicherweise mehrere Passfotos zu einem guten Gesamtpreis ausgeliefert werden, machen die Fotografen mit Passfotos mehr Profit als mit den Fotos im üblichen Postkartenformat (früher 9 x 13 cm und 10 x 15 cm; mittlerweile auch 13 x 18 cm). Heute werden in Bamenda nur noch vier statt wie früher sechs Passfoto-Abzüge ausgeliefert (vgl. Abb. 131). Gerade früher,

in der Zeit der Schwarzweiss-Fotografie als es noch weniger Kameras und keine *ambulants* gab, waren die Passfotos unter anderem wegen der Schulen und der Schulausweise richtige “Goldgruben”: So hat mir Paul Neba alias *P.N. Photo* mit leuchtenden Augen erzählt, wie sich früher lange Warteschlangen von Schulkindern vor seinem Fotostudio gebildet hätten. Paul Neba ist mit seinem Fotostudio Anfang der 1970er Jahre von Bafut (Region Nordwest) nach Bamenda umgezogen (Kapitel 2.1.2.).

Für das behördliche Passfoto sollten bestimmte Konventionen beziehungsweise Normen<sup>405</sup> eingehalten werden. Ansonsten kann – so habe ich gehört – das entsprechende Foto von den zuständigen Beamtenstellen zurückgewiesen werden. Dies bedeutet dann nicht nur Mehrkosten für ein weiteres Foto, sondern kann auch den Verwaltungsprozess zusätzlich verlangsamen. Ohnehin dauert es oft sehr lange, bis die kamerunischen Behörden ein gewünschtes administratives Papier ausstellen.

Divine, Angestellter beim Fotolabor *Awa & Sons*, Bamenda, bezeichnete diese Konventionen und Normen für Passfotos treffend als “*the mask*” (“die Maske“).<sup>406</sup> Die Normen eines Passfotos sind für die kamerunischen Behörden erfüllt, wenn ein gut kadriertes Büstenfoto vorliegt. Das Gesicht sollte absolut frontal aufgenommen und parallel zum Rand des Fotos sein. Als Gütesiegel für eine genügende Passfotografie gilt dabei seitens der Behörden in Bamenda, dass beide Ohren der porträtierten Person auf dem Passfoto sichtbar sind. Dies wie auch das Gerade-Ausrichten des Kopfes kann für Fotografen und KundInnen grössere Schwierigkeiten verursachen. So muss der Fotograf bei der Aufnahme hier und da wiederholt nach vorne zum Kunden gehen und dessen Gesicht in die korrekte Position rücken. Damit beide Ohren wirklich sichtbar werden, behelfen sich die Fotografen oder die schon erfahreneren KundInnen oft des Tricks, Knäuel von Toilettenpapier hinter die Ohren zu stülpen (Kapitel 2.4.2.). Durch die Papierknäuel hinter den Ohren entsteht die Paradoxie, dass wegen dieser Normen ausgerechnet bei Fotos, die zur Personenidentifizierung gedacht sind, das Aussehen der Porträtierten mit etwas “abstehenden“ Ohren verfälscht wird. Gerade bei der Verwendung von Filmkameras heiligt jedoch der Zweck sozusagen die Mittel: Weder der Fotograf noch die Kundschaft kann sich eine Material- beziehungsweise Geldverschwendung (Filmkauf, Film- und Abzugsentwicklung etc.) in den ökonomisch schwierigen Verhältnissen in der Stadt Bamenda leisten. Die Digitalfotografie bietet dagegen immerhin die Möglichkeit, das Foto gleich auf dem Display der Kamera zu überprüfen. Auch der Mund sollte bei Passfotos geschlossen sein,

---

<sup>405</sup> Wie in Kapitel 1.4.2 erwähnt, werden nach Heinrich Popitz’ Definition soziale Normen bei Verletzung nicht gebilligt – dies ganz im Unterschied zu einfachen sozialen Konventionen oder Bräuchen, deren Verletzungen gesellschaftlich definitionsgemäss geduldet werden.

<sup>406</sup> Gemäss Gespräch mit Divine am 20.10.03 in Bamenda.

während die Augen selbstverständlich voll geöffnet in die Kamera blicken müssen. Auf dem Passfoto für die kamerunischen Behörden sollte sich kein Lächeln zeigen. Das könnte die Gesichtszüge verzerren und die Person schwerer erkennbar machen – eine Argumentation, welche man in Bamenda auch bezüglich anderer fotografischer Genres zu hören bekommt (Kapitel 2.5.5.).

Bei Passfotos für die Behörden haben aus Sittlichkeits- und Respektsgründen gegenüber der kamerunischen Administration Oberkörper, Schultern und Oberarme der porträtierten Personen - ob bei Frauen oder Männern - bedeckt zu sein. Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit Fotografen in Bamenda dürfen beispielsweise Männer auf den Passfotos für die Kameruner Behörden nur im fast bis oben zugeknöpften Hemd und mit gut sichtbarem Hemdkragen posieren – eine als "korrekt" und "modern" geltende Kleidung für die Respekt einfordernde, der "Moderne" zugehörnde staatliche Administration sozusagen.

Die porträtierte Person sollte auf Passfotos für die Behörden keinen Schmuck wie Halsketten, Ohrringe oder Kopfbedeckungen etc. tragen. Gerade Frauen in der Stadt tragen gerne eingeflochtenes künstliches Haar oder Perücken, was auf Passfotos für die kamerunischen Behörden im Grunde nicht gestattet ist. Das Brillentragen ist, wie mir die Fotografen in Bamenda erzählten, im Prinzip auch nicht erlaubt. Das trifft vor allem dann zu, wenn die Brillen im Alltag nicht regelmässig getragen werden und wenn die Brillengläser Blitzlicht-Reflexionen zeigen, welche die Augen unkenntlich machen. Die Blitzlichtreflexionen sind ein Grund, weshalb die Fotografen Bamendas der Kundschaft oft dazu raten, die Brille abzulegen, sofern das Passfoto für die kamerunischen Behörden bestimmt ist. Schon für das Passfoto für die erste nationale kamerunische Identitätskarte Ende der 1960er Jahre galt, dass das Tragen von Brillen sowie anderer "headwear", also jedweder Kopfschmuck, verboten war.<sup>407</sup> Auf Abb. 133 ist ein Passfoto von mir zu sehen, wie es von den Fotografen typischerweise für die kamerunischen Behörden produziert wird. Allerdings könnte das etwas zu offene Hemd von den kamerunischen Behörden beanstandet werden. Es ist allerdings anzufügen, dass nach meinen Eindrücken - wenn nicht ausgesprochene Ausweisdokumente hergestellt werden sollen – die kamerunischen Behörden die soeben beschriebenen Regeln nicht immer absolut genau nehmen.

In Kamerun wurden ab 1995 allmählich - in der heutigen Region Nordwest ab 1996 - neue Identitätskarten und Aufenthaltswiese für Ausländer eingeführt. Die dafür benötigten Passfotos in schwarzweiss dürfen seither nur noch von Polizeistationen gemacht werden

---

<sup>407</sup> National Archives, Buea: Dossier Pc/i 1964/: Identity Cards. Brief des Chief of Service, Federal Security, Victoria, an den Senior District Officer, Victoria, vom 12. Dezember 1966.



(Mbele 2001).<sup>408</sup> Seither bedeutet dieser Umstand für *professional photographers* mit ihrer in der Dunkelkammer erstellten Schwarzweissfotografie einen Einkommensverlust. Der privatwirtschaftlichen Schwarzweissfotografie wurde damals in Kamerun die ökonomische Grundlage vollends entzogen; Schwarzweissfotos werden seit der breiten Einführung der Farbfotografie in den 1980er Jahren nur noch selten verlangt (Kapitel 2.1.).

Nach Aussagen verschiedener älterer professioneller Fotografen versuchte (und versucht vielleicht immer noch) die nationale Fotografenvereinigung *SY.NA.P.P.CAM.* gegen das zugunsten der Polizeistationen gesetzlich verfügte Monopol zu kämpfen. Sollte eines Tages diese Regelung rückgängig gemacht werden, dann dürften die alten professionellen Fotografen gleichwohl nicht mehr das grosse Geschäft wie früher machen: Im heutigen Digitalzeitalter können auch die *ambulants* problemlos Fotos in schwarzweiss liefern – die *ambulants* geben hierzu einfach einem Fotolabor den Auftrag, von ihrem digitalen Farbfoto einen Abzug in schwarzweiss herzustellen (Graustufenbild).

Eine Möglichkeit, Passfotos in Schwarzweiss herzustellen, bleibt den Fotografen bis heute, wenn sich Leute fürs kamerunische Militär oder die Gendarmerie bewerben. Militär oder Gendarmerie verlangen für Bewerbungen noch öfter schwarzweisse Passfotografien. Dies wohl, weil die Schwarzweissfotografie – ungleich der Farbfotografie – immer “farbecht“ ist und als äusserst haltbar gilt. Den Ruf von grosser Haltbarkeit hat die Schwarzweissfotografie in Bamenda der soliden Handwerksarbeit der alten professionellen Fotografen zu verdanken. Sie erstellten früher, in der Ära der goldenen Schwarzweissfotografie, praktisch alle Fotos manuell in der Dunkelkammer (Kapitel 2.1.2.).

Gegenüber den allgemeinen Passfotos für die kamerunischen Behörden mit üblicherweise rotem monochrotem Hintergrund, müssen diejenigen für den internationalen kamerunischen Pass wie auch jene für die sogenannte *DV Lottery*, in der die begehrten *green cards* für die USA ausgelost werden, vor einem weissen Hintergrund gemacht werden. Angesichts der düsteren Aussichten, eine Arbeitstelle in Kamerun zu finden, sind diese *green cards* insbesondere bei jungen KamerunerInnen begehrt. Dabei werden sie in der Hoffnung auf ein hohes Einkommen von ihren Familien zur Erlangung einer *green card* finanziell (Gebühren, Passfotos) unterstützt. Das Geschäft mit den Passfotos für die *DV Lottery* ist relativ profitabel für die

---

<sup>408</sup> Gemäss SMS vom 16.7.12 von Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*), Bamenda, fand die Einführung der neuen Identitätskarte in der Region Nordwest 1996 statt. Im Städtchen Mbouda unweit der Stadt Bamenda soll die neue Identitätskarte ebenfalls 1996 eingeführt worden sein (McKeown 2010:189). Nach Zeitlyn (2010a:408, 2010b:459), einer anderen Quelle, fand die Einführung der neuen Identitätskarte 1998 in Kamerun statt. Mbele (2001) nennt hingegen 1995 als das Einführungsdatum, ab welchem in Kamerun sukzessive die neue Identitätskarte und der neue Aufenthaltswissen eingeführt worden seien. Ich folge hier der Darstellung von Mbele (2001), weil ich den Eindruck habe, dass sie die verlässlichere ist.

Fotografen. Die Internetcafés in Bamenda profitieren ebenfalls von diesem *DV Lottery*-Boom; sie bieten hier und da mit digitalen Kompaktkameras das Schiessen der Passfotos für die *DV Lottery* vor einem weissen Stoffhintergrund an und erledigen die Anmeldung per Internet. Die jährliche Hochsaison mit dem Geschäft für die *DV Lottery* reicht von Oktober bis und mit November mit Anmeldeschluss jeweils Anfang Dezember. Was die analoge Fotografie betrifft, war während meiner Aufenthalte das Wissen, wie man günstige Passfotos im Format 5 x 5 cm für die *DV Lottery* produziert, ein gewisses Geschäftsgeheimnis. Ein Kniff und ein aus Konkurrenzgründen von manchem Fotografen gut gehütetes Geheimnis bestand darin, ein Fotoabzug mit einem Halbfigurporträt in Farbe und im Format 10 x 15 cm zu erstellen und dann das Foto auf etwa 5 x 5 cm zuzuschneiden.<sup>409</sup> Mit der mehr und mehr aufkommenden Digitalfotografie ist es allerdings kaum mehr eine Kunst, ein Passfoto mit den Massen 5 x 5 cm herzustellen. Die Passfotos für die *DV Lottery* werden übrigens immer in zweifacher Ausführung geliefert. Ihr Preis ist derselbe wie für vier normale Passfotos in Farbe (4 x 4 cm). 2006 lag dieser Preis offiziell bei 1'500 XAF.

Früher waren die Passfotos der Schulkinder für Fotografen wie erwähnt ein gutes Geschäft. Passfotos braucht es in Schulen für Schulausweise oder auch für Prüfungszulassungen, sogenannte *acceptance slips*. Solche Papiere sollen unter anderem beweisen, dass die Schulbeziehungsweise Prüfungsgebühren bezahlt worden sind (vgl. Vokes 2012b:212, vgl. Werner 2001b:252). Sie müssen manchmal beim Schulbesuch von den SchülerInnen am Eingang zur Schule, an der Pforte, vorgewiesen werden. Speziell auch vor dem Prüfungsbeginn wird das Vorweisen der *acceptance slips* von den KandidatInnen verlangt. Passfotos braucht es in Schulen auch für die Klassenadministration, darunter für das Klassenalbum der Lehrer sowie beispielsweise für den *medical report* - ein kleines Heft mit medizinischen Einträgen im Besitz der Schulkinder.

Ein Geschäft für die Fotografen waren und sind die Passfotos für die sogenannte *GCE Registration*, die Prüfungsanmeldung für den kamerunischen Sekundar- beziehungsweise Volksschulabschluss (*Secondary School*). *GCE* steht für *General Certificate of Education*. Die Hochsaison für diese Fotos war während meiner Forschungsaufenthalte der Monat November, da jeweils auf das Ende dieses Monats der Anmeldeschluss für die *GCE*-Prüfungen fiel. Allerdings ist das Geschäft mit den Schulen gemäss den Aussagen älterer Fotografen aufgrund des heutigen Konkurrenzkampfes durch die vielen Fotografen schwieriger geworden.

---

<sup>409</sup> Gemäss Gespräch mit *Sunray Photo* (anonymisiert) im Jahr 2006 in Bamenda. Wahrscheinlich wurden früher auch die analogen Passfotos in Farbe für den kamerunischen Pass, die ungefähr ebenfalls das Format 5 x 5 cm aufweisen mussten (siehe oben), in dieser Weise hergestellt. Und vermutlich wurde schon damals das Wissen um diesen Kniff von den Fotografen aus Konkurrenzgründen nicht ohne Weiteres Berufskollegen weitergegeben.

So hat es heute viele *ambulants* und selbst auch Lehrer, die Passfotos schiessen. Die Fotografen müssen sich für das Passfotogeschäft rund um die *GCE Registration* heute oft schriftlich bei den Schulen bewerben - meist verbunden mit der Bezahlung einer Gebühr (Kapitel 2.3.2.). So hat sich ein älterer Fotograf bei mir beklagt, dass ihm für die *GCE Registration* nur noch eine Klasse pro Schule zugeteilt worden sei.<sup>410</sup> Auch verlangen die Schulen und letztlich die fotogewerbliche Konkurrenz nach speziell tiefen Preisen für die vier zur *GCE Registration* nötigen Passfotos. Deshalb unternehmen Fotografen alles, um möglichst günstig produzieren und liefern zu können. So lassen die Fotografen für eine einzelne Aufnahme gleich mehrere Schüler oder Schülerinnen posieren und bestellen vom Fotolabor die Abzüge im Format 10 x 15 cm, um danach die Büstenpartie der Porträtierten im Passfotoformat von etwa 4 x 4 cm auszuschneiden (vgl. Zeitlyn 2010a:409). Auf Abb. 134 ist Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* in einer Schule in Bamenda bei einer entsprechenden Aufnahme zu sehen.

Passfotos für Bewerbungen werden nicht selten kurz vor dem Fristablauf gemacht, weil das Geld dafür zuerst zusammengetragen werden muss. Dabei kann es auch um einen sogenannten *concours*, einen Prüfungswettbewerb für die gut bezahlten Beamtenstellen gehen. Diese *concours* werden jährlich durchgeführt und beleben das Passfotogeschäft saisonal. 2009 fanden die *concours* ähnlich wie jedes Jahr von etwa Ende Juni bis Mitte September statt (vgl. Kapitel 2.3.1).

Unter zeitlichem Druck steht auch oft die Kundschaft vom Land, die Administratives in der Stadt und damit die Herstellung von Passfotos innerhalb eines Tages erledigt haben möchte. In solchen Fällen kann das erwähnte dringende und hochpreisliche Passfoto (*urgent passport picture*) mit seiner guten Marge für den Fotografen willkommen sein.

Ein eigenes Subgenre stellt das oben erwähnte Hochzeitspassfoto (*marriage passport picture*) dar. Bei diesem Foto müssen die (zukünftigen) Eheleute ihre Köpfe zueinander neigen als offensichtliches Zeichen ihrer Liebe. Auf dem Foto auf Abb. 158 ist dieses Köpfe-zueinander-Neigen für ein *marriage passport picture* zu sehen. Auch beim *marriage passport picture* posiert die Frau in Bamenda häufig zur Linken (*woman han[d]*) des Mannes (Kapitel 2.5.5.). Solche Hochzeitspassfotos dienen der behördlichen Administration und sind teils auch für die Unterlagen des Zivilstandsamts. Das Passfoto ist insbesondere für die Heiratsurkunde (*marriage certificate*) nötig, die den Eheleuten ausgehändigt wird. Manchmal - also nicht immer - wird dieses Passfoto auch am öffentlichen Anschlagbrett des Zivilstandsamts beziehungsweise des Gemeinde- oder Rathauses (*council*) gezeigt, um die zivilstandesrechtliche Heirat der zukünftigen Eheleute anzukündigen und somit die Gelegenheit zu geben, allfällige Ein-

---

<sup>410</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 14.11.06 in Bamenda.

sprachen gegen die Heirat vorbringen zu können. Die *marriage passport pictures* hat übrigens David Zeitlyn (2010:413-418) schon beschrieben. Die vier gelieferten Heiratspassfotos sind etwas teurer als die normalen Passfotos gleicher Anzahl. Die Fotografen nützen die Lage der Kundschaft mit einem etwas höheren Preis aus, da die *marriage passport pictures* von Gesetzes wegen vorgeschrieben sind und - angesichts eines bevorstehenden Hochzeitsfests - das Vorhandensein gewisser finanzieller Mittel vermutet werden darf. Das spezielle Format von *marriage passport pictures* mit 4 x 5 cm, das etwas grösser ist als bei Passfotos üblich (4 x 4 cm), können Fotografen allenfalls als Argument für einen höheren Preis ins Feld führen.<sup>411</sup>

Neben Passfotos sind als weiteres formal-gestaltliches Genre die Fotos im Format 13 x 18 cm zu nennen. Früher wurden Fotos dieses Formats *information size* genannt (Abb. 132: “*INFORMATION SIZE*“). Da die Fotos im Format von etwa 13 x 18 cm grösser als das früher übliche Format von 9 x 13 cm waren, eigneten sie besser für den Nachweis eines Sachverhalts bei der Verwaltung oder vor einem staatlichen Gericht. Von daher leitet sich gemäss Aussagen älterer Fotografen der Begriff *information size* ab. Fotos im Format 13 x 18 cm kosteten früher etwas mehr als Fotos im Format 10 x 15 cm. Heute ist dies – wie oben erwähnt – nicht mehr der Fall. Das Format 13 x 18 ist in Bamenda heutzutage der Standard. Noch 2009 beobachtete ich, wie *ambulants* manchmal einfach so – sie überrumpelten damit ihre Kundschaft – Fotos im Format 13 x 18 cm überreichten, um gegenüber dem damals noch üblichen Format 10 x 15 cm eine höhere Marge zu erzielen.

Zwei weitere fotografische Genres sind auf der ausführlichen Preisliste der *U.R.P.A.* (Abb. 132) kurz und knapp unter der Rubrik “*CORPS [sic] ACCIDENTS*” zusammengefasst. Es handelt sich um Leichen- und Unfallfotos. Diese beiden Genres sollen jedoch erst im Zusammenhang mit der Anlassfotografie (Kapitel 2.8.5.) beziehungsweise der Sach- und Objektfotografie (Kapitel 2.8.6.) abgehandelt werden.

Ein weiteres Genre wird auf den Preislisten “*RECOPY*“ (Abb. 131) beziehungsweise “*RECOPIES*“ (Abb. 132) genannt. Darunter versteht man das Abfotografieren von Fotos (Repro-Fotografien) und das Erstellen von Fotoabzügen im marktüblichen Format (früher 9 x 13 cm oder 10 x 15 cm und heute wohl auch 13 x 18 cm). *Recopies* wurden bis 2009, als ich das letzte Mal in Bamenda intensiv forschte und als die analoge Fotografie noch der Standard war, zu einem erhöhten Preis gemacht, da dieses Abfotografieren nur relativ wenige Fotografen anbieten konnten (Oligopol). Das Abfotografieren verlangte bis dahin von den Fotografen

---

<sup>411</sup> Auch das *marriage passport picture* auf Abb. 158 zeigt übrigens, dass die oben erörterten und an sich strikten Regeln für behördliche Passfotos in der Praxis nicht immer eingehalten werden: Die Frau trägt künstliches Haar und Halsschmuck.

üblicherweise zusätzliches Wissen und/oder analoge Spiegelreflexkameras mit Makro-Zubehör wie beispielsweise dioptrische Nahlinsen, Telekonverter oder Makro-Ringe etc. Solches Makro-Zubehör liess und lässt sich längst nicht in jedem Fotostudio finden. Heutzutage dürfte es mit den verbreitet anzutreffenden digitalen Kompaktkameras und ihren automatischen Nahaufnahmefunktionen leicht geworden sein, *recopies* herzustellen. Aber auch schon vor dem Digitalzeitalter wussten manche Fotografen, die kein Makro-Zubehör besaßen, Mittel und Wege, um trotzdem mehr oder weniger taugliche *recopies* herstellen zu können. So wurden etwa zu reproduzierende Farbfotos mit Klebestreifen an die Mauer des Fotostudios gehängt und dann mit einer mit einem Teleobjektiv ausgerüsteten Kleinbildkamera (Spiegelreflexkamera) abfotografiert. Ein solches Vorgehen bedingte jedoch den Besitz eines Teleobjektivs, was längst nicht auf jeden Fotografen in Bamenda zutraf (und zutrifft).

Hatte allerdings ein Fotograf für seine analoge Spiegelreflexkamera Makrozubehör im Fotostudio, konnte er einen Hocker vor dem Studio so ins Tageslicht stellen, dass die Sonne nicht direkt darauf schien und das abzufotografierende Foto auf der Sitzfläche des Hockers keine Licht-Reflexionen zeigte. Dann wurde das Foto – der Fotograf beugt sich hierbei vornüber – von Hand und mit der Kleinbildkamera (Spiegelreflexkamera) abfotografiert (Abb. 135). Dieses Vorgehen mit Makrozubehör bietet sich – neben dem digitalen Scan – natürlich auch heute noch an, wenn ein Fotograf eine analoge oder eine digitale Spiegelreflexkameras besitzt.

Schwarzweissfotos wiederum konnten ältere gelernte und professionelle Fotografen auch mit ihrer doppeläugigen Mittelformatkamera auf dem Stativ abfotografieren, nachdem sie das zu reproduzierende Foto an der Mauer des Studios mit Klebestreifen fest gemacht haben. In ihrer Mittelformat-Kamera hatten sie dann einen Schwarzweiss-Rollfilm eingelegt.<sup>412</sup> Heutzutage gehen die älteren Fotografen sicher nicht mehr so vor. Angesichts des angebrochenen Digitalzeitalters dürfte es heute schwierig sein, in Bamenda einen Schwarzweiss-Rollfilm aufzutreiben. Soweit einige (ehemalige) Möglichkeiten, um in Bamenda Repro-Fotos herzustellen. Unter anderen hat bereits Erika Nimis (1998:96) auf analoge Reproduktionstechniken in der afrikanischen Fotografie hingewiesen.

Von den Studiofotografen, die sogenannte *recopies* anbieten, bestellt die Kundschaft insbesondere bei alten zerfallenden respektive ausbleichenden Schwarzweiss- oder Farbfotos neu zu reproduzierende Abzüge (Repro-Abzüge). So soll und kann das allmählich sich zersetzende Lichtbild eines verstorbenen Familienanmitglieds beziehungsweise eines Ahnen oder einer

---

<sup>412</sup> Gemäss Beobachtung im Oktober 2003 und gemäss Gesprächen mit Fotografen in Bamenda im Jahr 2006.

Ahnin über die Zeit gerettet und gesichert werden (Haney 2004b:196).<sup>413</sup> Das Abfotografieren ist auch nötig, wenn – wie oft – das alte Fotonegativ nicht mehr vorhanden ist. Die älteren professionellen Fotografen schliessen immer mehr ihre Studios und vernichten dabei oft auch ihre alten Archive mit den Negativen, weil sie ohne Geschäft keine Verwendung mehr dafür haben (Kapitel 2.1.2.). Auch bei gewünschten Vergrößerungen eines Fotos muss selbstverständlich abfotografiert werden, wenn kein Negativ mehr vorhanden ist. Ein vergrößerter fotografischer Abzug eines Fotos wird oft bestellt, wenn die darauf porträtierte Person verstorben ist und ihr Foto an der anstehenden Beerdigung (*funeral picture*) oder am anstehenden *cry-die* (*cry-die picture*; siehe Glossar) präsentiert werden soll. Vergrößerungen werden auch gewünscht, wenn man das Porträt einer geliebten Person gut sichtbar in der Stube platzieren möchte.

Die Fotografen erzeugen durch das Abfotografieren der Idee nach ein Duplikat, eine fotografische und – falls gewünscht - vergrösserte Reproduktion. Wie schon Erin Haney festgestellt hat, sind solche Reproduktionen häufig nicht oder nicht ganz identisch mit den Originalen (Haney 2004b:196-197). So können solche Fotos für Begräbnisse und *cry-dies* durch Retuschen und andere Möglichkeiten der Bildbearbeitung verschönert werden (siehe unten). Gewisse Transformationen können auch schon durch eine (kleine) Veränderung des Bildausschnitts beim Abfotografieren entstehen.

Als ein weiteres produktionstechnisches Genre von Fotografien gibt es neben der *recopy* das anhand des Negativs hergestellte fotografische Duplikat. Wie angesprochen archivieren die alten Fotografen, die eine Fotografie-Lehre hinter sich haben, ausnahmslos ihre Negative grob nach Datum (Kapitel 2.1.2.). Zusätzliche oder nachträgliche Foto-Abzüge (Duplikate) gab es in Bamenda noch 2009, als ich letztmals in Bamenda intensive Forschung betrieb, im Postkartenformat (9 x 13 cm; 10 x 15 cm) mit 200 XAF zu moderateren Preisen als sonst. Solche "Duplikate" mussten insbesondere bei der analogen Schwarzweissfotografie natürlich nicht unbedingt vollständig mit dem Original identisch sein. In der Dunkelkammer konnte der Fotograf (mitunter unabsichtlich) den Bildausschnitt, der auf dem Fotoabzug zu sehen war, etwas verändern.<sup>414</sup>

Weitere formal-gestaltliche Genres auf den Preislisten waren und sind Fotovergrößerungen. Dabei wird unterschieden zwischen vergrösserten Abzügen, die entweder mit Holzrahmen samt Schutzglas ("COMPLETE ENLARGEMENT") oder ohne Holzrahmen ("UNFRAMED

<sup>413</sup> Eine teurere Alternative, die (Ahnens-)Porträts auf zerfallenden Fotos über die Zeit zu retten, ist einen Maler mit dem Malen eines entsprechenden Porträtgemäldes zu beauftragen. Der Maler malt dann das Porträt aufgrund der fotografischen Vorlage (Förster 2005a:36, 2005b:6-7; vgl. Kapitel 6).

<sup>414</sup> Gemäss Beobachtungen in Bamenda im Jahr 2006.

ENLARGEMENT“) geliefert werden (Abb. 132 und 136). Als Vergrösserungen galten noch 2009 bei den Farbfotos alle Formate ab 13 x 18 cm<sup>415</sup>, bei den in der Dunkelkammer hergestellten Schwarzweiss-Fotos alle Formate ab 18 x 24 cm. Noch 2009 war die maximale erhältliche Vergrösserung bei den Farbfotos ungefähr das Format 60 x 60 cm<sup>416</sup> und bei den manuell hergestellten Schwarzweiss-Fotos das Format 40 x 50 cm (Abb. 131 und 132). Heute, im Jahr 2013 und nach fortgeschrittener Umrüstung auf die Digitaltechnologie, sind womöglich fotografische Vergrösserungen bis zu drei Metern Seitenlänge in Bamenda erhältlich. So ist heute das Fotolabor *Laguna Photo* (ehemals *Logona Photo*) offenbar in der Lage, solche fotografische Vergrösserungen herzustellen.<sup>417</sup>

Seit mehr als zehn Jahren gibt es in Bamenda neben der Vergrösserung im Holzrahmen auch die sogenannte *lamination* (Abb. 131). Dabei wird ein vergrössertes Foto auf ein häufig schwarz, blau, grün, gelb oder rot gestrichenes Holzbrett geklebt und luftdicht mit Klarlack überzogen (Abb. 137). Das Holzbrett kann an den Rändern mit weissen oder gar goldenen ornamentalen Mustern geschmückt sein. Der klare Lack macht so ein Holzbrett mit Foto glänzend, was – wie praktisch alles Glänzende – in Bamenda als sehr schön empfunden wird (Kapitel 2.5.5.). Die *lamination* gilt hinsichtlich der Konservierung von vergrösserten (Farb-) Fotos gegenüber dem nicht feuchtigkeits- und luftdichten Holzrahmen mit Schutzglas als überlegen. Ausserdem bieten *laminations* den Vorteil, dass kein zerbrechliches Schutzglas vorhanden ist.

Je grösser das Abzugsformat, desto höher der Preis und die Gewinnmarge der Fotografen (Abb. 131 und 132). Die grössere Fläche des Fotos wird denn auch – zu einem gewissen Teil ja zu Recht – als Argument für einen höheren Preis ins Feld geführt. Der Preis steigt zudem bei Fotovergrösserungen überproportional an. Das hat sich auf dem Markt so eingespielt. Ausserdem können die Fotografen davon ausgehen, dass die Kundschaft bei erinnerungs- und zeigenswürdigen Fotos einen starken Wunsch verspürt, ein vergrössertes Foto zu besitzen. Unter Umständen ist die Kundschaft zum Besitz eines vergrösserten Fotos verpflichtet. So gehört die Präsentation eines vergrösserten Fotos der verstorbenen Person bei Begräbnissen (*funeral picture*) oder bei einer später, nach dem Begräbnis stattfindenden Totenehrungs- und Gedenkfeier wie dem *cry-die* (*cry-die picture*) einfach dazu (Kapitel 4.3.2.). Manchmal lassen Fotografen das Porträtfoto, das sie von einer wohlhabenden Person gemacht haben, zu deren

---

<sup>415</sup> Das Format 13 x 18 cm gilt heute nicht mehr als speziell und als eine “Vergrösserung”: Mittlerweile ist es in Bamenda zum Standardformat geworden (siehe oben).

<sup>416</sup> In Gesprächen mit Fotografen und Fotolaborbesitzern in den Jahren 2005 bis 2009 wurde manchmal auch das Format 50 x 70 cm als die maximale Vergrösserungsmöglichkeit von Fotos bezeichnet.

<sup>417</sup> Gemäss Frederiks E-Mail vom 10.9.13. In diesem E-Mail berichtete mir Frederik auch, dass gemäss dem Besitzer des Fotolabors *Laguna Photo* Politiker solche Vergrösserungen für den Wahlkampf wünschen und auch einige Künstler/Grafiker dieses Grossformat bei ihm in Auftrag geben.

Überraschung einfach vergrössern. Sie bringen damit die wohlhabende Kundschaft unter Zahlungszwang und verdienen dank der Vergrösserung des Fotos etwas mehr (sofern die Kundschaft zahlt). Diese Geschäftstaktik lohnt sich, wenn das Porträtfoto die reiche Kundschaft in einer prestigeträchtigen Situation präsentiert - wie etwa beim Erhalt eines Ordens oder bei der Einsetzung in ein hohes staatliches Amt etc. Dann darf vorausgesetzt werden, dass diese Kundschaft sogar sehr erfreut und dankbar für das Foto sein wird. Sie kann es in ihren Räumlichkeiten zu ihrer beeindruckenden sozialen Repräsentation verwenden.

Die Preisliste der in Bamenda Ende der 1980er Jahre gegründeten *U.R.P.A.* verweist darauf, dass früher die Fotografen in der Funktion eines "Fotolabors" auch Schwarzweissfilme für Hobbyfotografen (*amateurs*) entwickelten, welche gelegentlich zum Nebenerwerb fotografierten (Kapitel 2.1.2.). Allerdings gab es früher noch nicht so viele *amateurs*, waren doch Fotokameras noch nicht so verbreitet wie heute. Die entsprechenden Preise zum Entwickeln der Schwarzweissfilme sind auf der Preisliste der *U.R.P.A.* unter der Rubrik "*DEVELOPMENT OF FILMS*" vermerkt (Abb. 132).

Gemäss Fotografen in Bamenda wurden die Listenpreise der *U.R.P.A.* nicht lange beachtet, sondern schon bald von den Studiofotografen unterboten (Kapitel 2.1.2.). Ein Farbfoto hängten die Fotografen anfänglich, beim Aufkommen der Farb-Fotolabors in Kamerun, für 400 XAF aus, während sein heute üblicher Preis – aufgrund der stets zunehmenden Konkurrenz durch die *ambulants* – meist nur noch 300 XAF beträgt.

Die hier "formal-gestaltlich" genannten Genres können in gewissen Fällen mit besonderen kulturellen Bedeutungen aufgeladen sein: Das Passfoto weist beispielsweise kulturell auf eine Administration hin. Je nach Format und Grossflächigkeit kann ein vergrössertes Porträtfoto in Bamenda aufgrund der höheren finanziellen Kosten Prestige und Würde für die darauf porträtierte Person bedeuten. Die Grösse eines Fotos kann die Wichtigkeit oder auch die (Ahnen-) Verehrung der dort porträtierten Person zum Ausdruck bringen. Die oben erwähnten *laminations* sind in Bamenda die teuerste und prestigeträchtigste Art, Fotos zu vergrössern. 2006 gab es nur etwa ein halbes Dutzend Leute in Bamenda, die *laminations* herzustellen wussten. Sie belieferten Fotolabors und Fotografen in Bamenda und Umgebung. Heute, im Jahr 2013, gibt es gemäss Aussagen der Fotografen jedoch zahlreiche Leute in Bamenda, die *laminations* herstellen und anbieten.

Ein anderes produktionstechnisches Genre ist das in dieser Arbeit sogenannte "Spezialeffektfoto". Den Begriff "Spezialeffektfoto" kennt man in Bamenda nicht. Er ist ein für diese Arbeit kreierter Ausdruck, der ganz allgemein jene Kategorie von Fotos umfasst, die von Fotografen hergestellt worden sind, um einen besonderen bildlichen Effekt zu erzielen. Solche bildliche



Effekte bewerkstelligten die Fotografen früher bei Schwarzweissfotos über Retuschen und Kolorierung oder über Dunkelkammerarbeiten. Bei der analogen Farbfotografie wurden und werden hingegen für Spezialeffektfotos das Abfotografieren von extra dafür hergestellten Foto-Collagen sowie das Fotografieren mit auf dem Kameraobjektiv installierten Filtern angewandt. Mittlerweile ist in Bamenda - auch bezüglich Spezialeffektfotos - die digitale Bildbearbeitung zum Standard geworden (vgl. Kapitel 2.1.2.). Bei den Spezialeffektfotos handelt es sich in Bamenda vor allem um Einzelporträts, wenngleich auch Doppel- oder gar Gruppenporträts mit besonderen bildlichen Effekten versehen werden können. Fotos, die zu den Spezialeffektfotos gehören, findet man kaum auf den Preislisten der Studiofotografen. Die Kundschaft kann aber anhand der im Fotostudio präsentierten Referenzarbeiten erkennen, dass solche Fotos ebenfalls angeboten werden.

Spezialeffektfotos bilden gewissermassen eine eigene Kategorie, weil die Fotografen für solche Fotos üblicherweise einen Preisaufschlag verlangen. Denn Spezialeffekte sind abgesehen vom erhöhten Arbeitsaufwand oft mit spezieller Ausrüstung (Kameraobjektiv-Filter, Computer, Software) sowie mit "speziellem" Wissen (technische Kniffe für die analoge Fotografie, digitale Bildbearbeitung) verbunden. Daher ist nicht jede Sorte von Spezialeffektfoto bei jedem Fotografen erhältlich. Während bis 2009 ein normales Foto im Format 10 x 15 cm wie erwähnt üblicherweise 300 XAF kostete, lag der Preis gemäss verschiedenen Fotografen in Bamenda für ein Spezialeffektfoto schnell einmal bei 500 bis 1000 XAF. Wegen des höheren Preises wurden und werden in Bamenda Spezialeffektfotos relativ selten in Auftrag gegeben, wie mir Fotografen erzählten. In rezenten wie alten privaten Fotosammlungen findet man denn auch Spezialeffektfotos nur sporadisch.

Bei der früheren Farbkolorierung der Schwarzweissfotos von Hand wurden nach meinen Eindrücken mit erster Priorität die Person und deren Kleidung koloriert. Den schwarzweissen Hintergrund zu kolorieren war offenbar weniger wichtig. Womöglich verzichtete man auch aus Aufwands- und Kostengründen auf die Kolorierung der Umgebung rund um die porträtierte Person. Die nötigen Kolorierfarben sind früher in Bamenda käuflich gewesen, aber nicht alle Fotografen wussten mit diesen Farben umzugehen. Die Handkolorierung wurde wohl wegen des Aufpreises relativ selten gewünscht. Die Handkolorierung war nach Paul Neba (*P.N. Photo*) in Bamenda ein schlechtes Geschäft.<sup>418</sup>

Aus den Aussagen von *Hilford Photo*<sup>419</sup>, einem älteren Fotografen, lässt sich schliessen, dass sich in Bamenda das Retuschieren ungefähr im selben Rahmen bewegt hat wie in Ghana (Behrend/Wendl 1998:12): Gesichtsfalten, Hautunebenheiten oder Hautverfärbungen sind

---

<sup>418</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Paul Neba am 23.12.05 in Bamenda.

<sup>419</sup> Gemäss Gespräch mit Muoka Aloysius alias *Hilford Photo* am 2.2.07 in Bamenda.

wegretuschiert worden, so dass die Haut glatt und jung erschien. Mit Retuschen wurden früher ebenfalls die Haut und das Augenweiss aufgehellt, was als schön galt und gilt (Behrend/Wendl 1998:12; Haney 2004b:198-199). Kleine Fettwülste um den Hals wurden hinzu retuschiert, falls sie gefehlt haben (Behrend/Wendl 1998:12; Haney 2004b:198-199; Förster 2005a:36). Ein fettleibiger Körper galt und gilt traditionell als schön. Aus diesem Grund wurden früher auch die gegebenenfalls sichtbaren Schlüssbeinknochen wegretuschiert, denn sie waren und sind aus traditioneller emischer Sicht ein unschönes Zeichen von Magerkeit (vgl. Haney 2004b:198). Diese traditionelle Ästhetik der körperlichen Fülle und Fettleibigkeit konkurriert heute in Bamenda jedoch mit dem aus dem euro-amerikanischen Raum stammenden Schönheitsideal der Schlankheit. Frauen, die entsprechend schlank sind, nennt man in Bamenda *mannequin* (Kapitel 2.5.5.).

Mit der Etablierung der Farbfotografie und dem Aufkommen der Fotolabors hat das Retuschieren und Kolorieren unter den Fotografen ein Ende gefunden (vgl. Kapitel 2.1.2.). Die Fotolabors stellen die Farbfotos seither automatisch her. Mit den Fotolabors brach das analoge Farbfotozeitalter so richtig an. Die allermeisten Fotografen<sup>420</sup> besaßen die finanziellen Mittel oder die Kenntnisse nicht, die analoge Farbfotografie manuell in der Dunkelkammer herzustellen oder sie zu retuschieren. Die Fotolabors dagegen hatten gewisse Möglichkeiten, Spezialeffekte analog und in besonderer Qualität zu offerieren. Heute eröffnet die digitale Bildbearbeitung wieder neue Möglichkeiten, um "Spezialeffektfotos" zu kreieren. Seit einigen Jahren erledigen Fotolabors in Bamenda Spezialeffekte nicht mehr nur analog, sondern immer mehr auch digital und heutzutage, im Jahr 2013, ist dies für sie zur Selbstverständlichkeit geworden. Auch die Fotografen in Bamenda erstellen mehr und mehr Spezialeffekte per Computer.<sup>421</sup> Die grössten Hindernisse bei der digitalen Bildbearbeitung sind in Bamenda die Software-Kenntnisse sowie der finanziell relativ kostspielige Kauf eines Computers. Doch nehmen Computer und Software-Kenntnisse in Bamendas Fotogewerbe, in den Haushalten sowie unter der jüngeren Bevölkerung laufend zu (Kapitel 2.1.2.).

Fotografische Spezialeffekte in Bamenda umfassen unter anderem Texte oder Ornamente wie Blumenformen, die auf Porträtfotos angebracht werden.<sup>422</sup> Auf Abb. 138 ist als Beispiel eine

---

<sup>420</sup> Neben den *ambulants* und ehemals als *ambulant* tätig gewesenen Studiofotografen hatten oft auch professionelle Fotografen keine entsprechenden Mittel und Kenntnisse bezüglich der Farbfotografie.

<sup>421</sup> Auch im Druckereigewerbe werden in Bamenda zunehmend Spezialeffekte am Computer erstellt. So werden etwa zu druckende Hochzeitsprogramme mit schönem Design digital kreiert.

<sup>422</sup> Die Fotolabors in Bamenda bieten heute, im Jahr 2013, gratis und standardmässig verschiedene Designs zur Gestaltung des Fotorandes an. Der Fotograf hat gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit InformantInnen nur das gewünschte Design (Bildränder in verschiedenen Farben, goldene Weihnachtsglocken, Tannenzweige, Zweige von Johannisbeeren etc.) in Auftrag zu geben. Diese Gestaltung von Fotorändern betrachte ich nicht als "echte" Spezialeffekte. Sie sind sozusagen nichts "Spezielles", weil sie keinen Mehraufwand und keine höheren Kosten verursachen.

Weihnachts- und Neujahrsgrußkarte mit Text und Verzierungen zu sehen, die 1971 in Bamenda hergestellt wurde. Porträtfotos, auf denen fotografisch ein Text platziert ist, werden *greeting cards* (Grusskarten) genannt. Sie werden mit ihrer (Gruss-)Botschaft gerne verschenkt (Kapitel 3.1.). Fotos mit anderen bildlichen Effekten können als *special cards* (spezielle Karten) bezeichnet werden.<sup>423</sup> Dass in Bamenda und anderswo im sub-saharischen Raum übrigens Fotos auch gerne einfach “Karten“ (englisch: *card*; französisch *la carte*) genannt werden (vgl. Magnin 1997:11), könnte sich unter anderem davon ableiten, dass früher Lichtbilder im Postkartenformat öfter per Post verschickt worden sind. In Bamenda kann man noch heute ältere Fotos im Postkartenformat in den Haushalten entdecken, auf deren Rückseite eine kleine Nachricht geschrieben steht. Heute jedoch werden Fotos viel eher digital und in der Anlage eines E-mails verschickt (vgl. Kapitel 3.1.).

Da Spezialeffektfotos aufwändiger herzustellen sind und für sie üblicherweise ein Preisaufschlag zu bezahlen ist, vermitteln sie als Geschenk besondere Aufmerksamkeit, Wertschätzung und Zuneigung. Liebespaare schenken sich Fotos mit beispielsweise der Aufschrift “*I love you*“ oder ähnlichen Kurzmitteilungen. Insbesondere am Valentinstag werden solche speziellen *greeting cards* vorwiegend von (jungen) Männern an ihre Angebeteten übergeben. Sie sind ein deutliches Liebeszeichen des Überbringers. Man nennt diese Fotos, die eine Zuneigung deutlich machen, denn auch *valentine cards*. Solche *valentine cards* müssen nicht ein Porträt des betroffenen Mannes oder der betroffenen Frau zeigen. Sie können stellvertretend einfach das Bildnis oder die Bildnisse eines Liebespaars beinhalten. Auch um Glück zu wünschen – etwa vor schulischen Prüfungen – oder um zum schulischen Erfolg zu gratulieren, werden sogenannte *success cards*<sup>424</sup> an die betreffende Person überreicht. Sie können aus Porträtfotos bestehen oder allenfalls auch handelsübliche Glückwunschkarten sein. In jedem Fall enthalten sie einen kurzen Grusstext, der entweder Glück und Erfolg wünscht oder zum Erfolg gratuliert (vgl. Kapitel 3.1.).

Es gibt bei den Spezialeffektfotos ganz verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Ein Spezialeffektfoto kann zum Beispiel das Porträt eines Menschen innerhalb einer Herzform oder innerhalb eines Taro-Blattes (*cocoyam*) zeigen (Abb. 139). Ebenso kann das Porträt einer Person auf einem Foto zweimal oder mehrmals zu sehen sein (Abb. 140 und 141; vgl. Vokes 2012b:219-224). Es handelt sich bei den Fotos auf den Abbildungen 139, 140 und 141 um analoge “Doppel- oder Mehrfachporträts“, die durch Mehrfachbelichtungen hergestellt wur-

<sup>423</sup> So zum Beispiel gemäss einem Gespräch mit dem Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo.

<sup>424</sup> Der Begriff *success card* wird in Bamenda auch in einem anderen Sinn verwendet. So lassen etwa StudentInnen von sich vor den Gebäuden der Universität oder vor einem Schild der Universität fotografieren, um für ihr *achievement*, es an die Universität geschafft zu haben, einen “Beweis“ zu haben. Solche Fotos können in Bamenda ebenfalls *success cards* genannt werden (Kapitel 2.5.2.1.).

den. Solche Doppelporträts (Abb. 140), die ein und dieselbe Person zeigen, werden in Bamenda *twin pictures* (Zwillingsfotos) genannt.<sup>425</sup> Bei der Erfindung und Verbreitung dieser Doppelporträts (*twin pictures*) in Westafrika scheinen die Yoruba-Fotografen eine grössere Rolle gespielt zu haben (Nimis 2004:43, 2005:169-170; Micheli 2009:158,249). In manchen westafrikanischen Kulturen - und unter Umständen auch in anderen sub-saharischen Gegenden (Vokes 2012:219-224) - existiert die Idee, dass jeder Mensch seinen Zwilling in der jenseitigen Welt hat. Fotos können in diesen Kulturen diesen sonst unsichtbaren Zwilling "sichtbar" machen und erinnern damit an dieses traditionell-religiöse und kosmologische Verständnis (Micheli 2009:197-198). Ob die sogenannten *twin pictures* in Bamenda mit Zwillingskulten vertieft zu tun hatten oder haben (vgl. Micheli 2008, 2009), ist mir soweit unbekannt geblieben. Allerdings habe ich auch nicht speziell über *twin pictures* geforscht. Im Kameruner Grasland werden zwar die Zwillinge als niedere Gottheiten verehrt, doch wurden (und werden) nach meinen sporadischen Erfahrungen die *twin pictures* in Bamenda auch einfach zum Amüsement und zum Augenschmaus bestellt. Mit *twin pictures* als Referenzarbeiten im Studio konnten und können die Fotografen der Kundschaft in beeindruckender Weise ihre beruflichen Fähigkeiten demonstrieren. Es dürfte vermutlich eher unmöglich sein, mit einem *twin picture* neuen Bekanntschaften vorgaukeln zu können, man sei ein zu respektierender Zwilling (vgl. Buckley 2003:125; vgl. Micheli 2009:198). Denn die häufig nicht allzu aufwändig erstellten *twin pictures* - beispielsweise mit einer simplen Doppelbelichtung - erscheinen zu exakt spiegelgleich. Nur wenn der Fotograf es fertigbringt, die "Zwillinge" unterschiedlich - etwa mit verschiedenen Gesten und in einer Konversation darzustellen - wäre eine solche Täuschung allenfalls möglich (vgl. Micheli 2009:198).

Für die oben erwähnten Spezialeffektfotos von Porträts innerhalb einer Herzform, innerhalb eines Taro-Blattes (Abb. 139) oder von mehreren gleichen Porträts auf einem Foto-Abzug (Abb. 140 und 141) muss der Fotograf bei der analogen Fotografie entweder das Fotopapier oder das Filmnegativ mehrmals belichten. Bei sogenannten *twin pictures*, die die porträtierte Person doppelt und wie einen Zwilling zeigen, wurde in Zeiten der Schwarzweissfotografie in der Dunkelkammer einfach das Negativ mit dem Einzelporträt umgedreht erneut in das Vergrößerungsgerät gesetzt und das sensible Fotopapier nochmals belichtet (vgl. Micheli 2009:402). Heute können *twin pictures* auch analog im Fotolabor durch Mehrfachbelichtung (vgl. Buckley 2003:125) oder über digitale Bildbearbeitung (etwa mit Photoshop) hergestellt werden (vgl. Micheli 2009:139,406).

---

<sup>425</sup> Angelo Micheli (2009) hat eine Dissertation allein zum Thema *twin pictures* verfasst.

Analoge Spezialeffektfotos *in Farbe*, die eine mehrfache Belichtung benötigen, wurden und werden übrigens von den allermeisten (Studio-)Fotografen in Bamenda meist mit einem Kniff hergestellt, der allerdings vor anderen Fotografen aus Konkurrenzgründen gut gehütet wird/wurde. Dieser Kniff erlaubt es Dunkelkammerarbeiten zu umgehen, die, was analoge Farbfotografie anbelangt, seit jeher nur ganz wenige Fotografen in Bamenda kennen. Der Kniff besteht bei *twin pictures* in Farbe darin, eine analoge Spiegelreflexkamera zur Hand zu nehmen und die eine Linsenhälfte des Objektivs abzudecken. Dies kann man tun, indem man einen selbst gebastelten "Filter", einen halbkreisförmigen Karton, auf die Linse des Objektivs setzt. Bei der ersten Aufnahme wird so erst die eine Hälfte des Negativs auf dem Film belichtet. Um mit einem nächsten Foto die andere Hälfte des Negativs zu belichten, wird die übliche Mechanik der Spiegelreflexkameras überlistet, indem der Hebel zum Vorwärtsspulen des Filmes zwar betätigt wird, aber der Film an der gleichen Stelle verbleibt, da zugleich der Leerlaufknopf gedrückt gehalten wird, der sonst bei einem fertig belichteten Fotofilm fürs Zurückspulen des Films verwendet wird. Auf diese Weise lässt es die Mechanik der Kamera zu, dass der Auslöser ein zweites Mal gedrückt und dasselbe Negativ nochmals belichtet werden kann. Die zweite Aufnahme geschieht nun, indem die Abdeckung auf der vorhin freigesewenen Objektivlinsen-Hälfte platziert wird. Dadurch wird nun die schon belichtete Hälfte des Filmnegativs nicht nochmal belichtet, sondern nur seine bislang noch unbelichtete Hälfte. So kann man dann ebenfalls ein Zwillingenbild auf einem einzigen Farbnegativ produzieren, das dem Fotolabor zur Entwicklung weitergegeben wird.

In praktisch gleicher Weise lässt sich mit einer analogen Kamera auch obiges Foto auf Abb. 139 mit dem Taro-Blatt herstellen. Nur braucht man hierzu nicht einen halbkreisförmigen Karton als "Filter", sondern einen selbst gebastelten kreisrunden Karton mit Loch – einen "Lochfilter" sozusagen. Zuerst wird das Taro-Blatt ganz normal fotografiert. Dann wird der Negativfilm wie gerade beschrieben an Ort und Stelle gehalten und die Mechanik der Spiegelreflexkamera für eine nächste Aufnahme geladen. Für diese nächste Aufnahme wird der "Lochfilter" vor die Objektivlinse gesetzt, welcher kreisrund ist und die Objektivlinse abgesehen von dem Loch in der Mitte vollständig abdeckt. Nun wird die porträtierte Person durch das Loch des Kartons vor dem Kamera-Objektiv aufgenommen. Auf diese Weise kann das Hineinkopieren der Person aufs Taro-Blatt bewerkstelligt werden. Referenzarbeiten (Abb. 139) und "Ausrüstungsgegenstände" wie ein selbst gebastelter Lochfilter konnte ich verschiedentlich in den Fotostudios Bamendas sehen - je nachdem, ob der Fotograf diese Kniffe zur analogen Herstellung solcher Spezialeffektfotos in Farbe kannte oder nicht.

Um ein *twin picture* ohne erhöhten Aufwand herzustellen, können sich die Fotografen in Bamenda und anderswo auch mit dem fotografischen Ablichten der Person mit deren Angesicht im Spiegel "durchmogeln" (vgl. Micheli 2008; vgl. Abb. 142). Einige Fotografen in Bamenda bezeichneten dies jedenfalls als eine Option, um auf Wunsch ein analoges *twin picture* in Farbe herzustellen. Denn die (Studio-)Fotografen in Bamenda und in vielen anderen sub-saharischen Gegenden besitzen wie erwähnt nicht die technische Ausrüstung und das Wissen, um analoge Farbfotos selbst in der Dunkelkammer herzustellen und zu manipulieren (vgl. Kapitel 2.1.).<sup>426</sup> Fotos, die bloss das Konterfei der Kundschaft auch im Spiegel ablichten, können nicht wirklich zu den Spezialeffektfotos gezählt werden, weil es dafür keinen aufwändigen Spezialeffekt braucht und dafür wohl auch kaum ein erhöhter Preis verlangt wird (oder gerechtfertigt wäre). Solche Porträts mit dem zusätzlichen Spiegelbild der porträtierten Person haben übrigens auch den Vorteil, dass sie eine zusätzliche (seitliche) Ansicht eines neuen schönen und allenfalls prestigeträchtigen *achievement* (Kleidung, Frisur etc.) liefern können (Abb. 142; vgl. Kapitel 2.4.1.).

Spezialeffektfotos in Farbe können analog auch mittels abfotografierten Foto-Collagen hergestellt werden. Bei der Foto-Collage werden etwa Porträts und/oder Gegenstände vorsichtig - zum Beispiel mit einer Rasierklinge - ausgeschnitten, auf ein Foto geklebt und dann diese Foto-Collage abfotografiert. Das Farbnegativ wird im Fotolabor entwickelt und davon ein Abzug gemacht (Behrend 2001, 2003:123-124). Die "Technik" der abfotografierten Foto-Collage kam wie bereits angetönt nach meinen Eindrücken in Bamenda mit der analogen Farbfotografie auf, weil sie eine der wenigen Möglichkeiten bot, Farbfotos auf simple Weise zu manipulieren. Auf der Abb. 143 ist eine solche Foto-Collage zu sehen. Sie zeigt einen Mann als stolzen Besitzer eines Sportwagens und eines schönen Hauses – eine übliche Gestaltung des Mittel- und Hintergrunds auf Fotografien (Kapitel 2.5.2.). Auch Abb. 22 zeigt eine abfotografierte Foto-Collage. Wie in Kapitel 2.3.1 besprochen handelt es sich dabei um ein Foto beziehungsweise einen "Taschenkalender" im Format 10 x 15 cm. Ein Studiofotograf in Bamenda verteilte diesen Taschenkalender als Werbung für sein Fotostudio unter seiner Kundschaft: Er hatte sein eigenes Porträtfoto und seinen Geschäftsnamen in der Mitte der Fotocollage platziert. Mit diesem "Spezialeffekt" bezweckte der junge Mann offenbar, seine

---

<sup>426</sup> Die Fotos im Spiegel bieten aber insbesondere auch den Frauen die Möglichkeit, ihre neue Frisur als Errungenschaft zugleich von vorne, von der Seite und – wie auch in Bamenda gesehen - sogar von hinten dokumentieren zu lassen. Auch die Rückansicht der Kleidung kann – bei Frauen wie bei Männern - in seltenen Fällen dokumentiert werden, so dass das Gesicht auf dem Foto vollständig oder beinahe weggekehrt ist. Damit sind diese prestigeträchtigen Errungenschaften (*achievements*) in Form von Kleidern vollumfänglich dokumentiert und für "immer" aufs Fotopapier gebannt. Dass von Frisuren und Gewändern auch die Hinteransicht in manchen sub-saharischen Fotokulturen dokumentiert werden kann, ist bereits in Kapitel 2.5.5 erwähnt worden.

Fähigkeiten als Fotograf zu demonstrieren und seine Kundschaft zu beeindrucken (Kapitel 2.3.1.).

Ähnliches wie mit einer Foto-Collage wird heute in Bamenda zunehmend mit digitaler Bildbearbeitung erledigt. Das Porträt einer Person wird sorgfältig am Computer aus einem Foto herauskopiert und in ein anderes digitales Bild eingefügt, welches beispielsweise einen schönen und/oder prestigeträchtigen Mittel- und Hintergrund wie etwa einen Strand oder ein Luxushotel mit Schwimmbad etc. aufweist. Manchmal wird wie auf Abb. 144 oder Abb. 145 noch der Schatten der Person hinzugesetzt, damit die Illusion noch "perfekter" erscheint. Auf Abb. 144 sind ein Mann und eine Frau an einer U-Bahnstation mitsamt Hund prestigeträchtig im wohlhabenden *whiteman kontri* zu sehen. Das Paar wie auch der Hund wurden vom Fotografen digital in dieses Bild eingebettet. An der Anschrift der U-Bahnstation erkennt man, dass das Hintergrundfoto, das die U-Bahnstation zeigt, ursprünglich in München aufgenommen wurde. Dieses Foto ist ein (weiteres) Beispiel für die globale Zirkulation und die sogenannte *proliferation* (Vermehrung) von Bildern. Als ein nächstes Beispiel für die digitale Bildbearbeitung ist auf Abb. 145 eine Frau vor einem imposanten Sportwagen zu sehen. Die auf Abb. 144 und Abb. 145 dokumentierten Fotos sind vom Fotostudio *Njang & Sons* in der Stadt Nkambe hergestellt worden. Nkambe liegt wie die Stadt Bamenda in der Region Nordwest. Die digitalen Hintergrundbilder, die das Fotostudio *Njang & Sons* verwendet, stammen gewöhnlich aus Software-Programmen oder aus dem Internet.<sup>427</sup> Mitte 2013 war die digitale Bildbearbeitung mittels Einfügung eines schönen Foto-Hintergrunds relativ beliebt.

Seit einigen Jahren können Fotos von Verstorbenen in Bamenda auch digital bearbeitet werden (Kapitel 2.1.2.). In einer Stadt wie Bamenda ziemt es sich, ein besonders schönes Foto der verstorbenen Person an der Beerdigung (*funeral*) oder am später durchgeführten Totenehrungsfest (*cry-die*) zu präsentieren (Kapitel 4.3.2.). Auch solche digital bearbeitete Bilder kann man zu den Spezialeffektfotos zählen, wobei vielen BetrachterInnen in Bamenda eine rasch und grob durchgeführte digitale Bearbeitung (noch) kaum auffällt.

Eric (anonymisiert), ein Spezialist der digitalen Bildbearbeitung in Bamenda, zeigte mir einige Beispiele von digital bearbeiteten Fotos für Totenfeierlichkeiten am Computer.<sup>428</sup> Gemäss Eric drängt sich eine digitale Bildbearbeitung auf und ist praktisch, wenn kein passendes Foto der verstorbenen Person zur Hand sein sollte. Dann kann eine fotografische Aufnahme während der Aufbahrung der Leiche gemacht werden. Der porträtierten Person

---

<sup>427</sup> Gemäss Gespräch mit dem Inhaber des Fotostudios *Njang & Sons* am 13.7.09 in Nkambe.

<sup>428</sup> Alle Folgenden Informationen, die von Eric stammen, hat er mir am 11.9.09 während eines längeren Gesprächs in Bamenda mitgeteilt.

sind dann die Augen verschlossen. Doch mit Photoshop und anderen Bildbearbeitungsprogrammen können geöffnete Augen von einem anderen Porträtfoto digital übertragen werden. Eric präsentierte mir am Computer ein weiteres Beispiel, bei welchem er für die Beerdigung das Porträtfoto des Sohnes eines Verstorbenen als Vorlage nahm und älter machte.<sup>429</sup> Dies, weil ein Foto des Verstorbenen fehlte und in Bamenda ein vergrößertes Foto vom Toten an Beerdigungsfeierlichkeiten wie erwähnt als notwendig erachtet wird. Er machte nach eigenen Angaben das fotografische Porträt des Sohnes älter, indem er Falten einfügte und die Wangenknochen und insbesondere die Jochbeine hochzog und herausarbeitete. Zudem fügte Eric Teile zweier weiterer Porträtfotos von Leuten, die dem verstorbenen Vater gemäss der Trauerfamilie ähnlich sahen, digital in dieses Bild ein.

Des Weiteren stellte mir Eric am Computer einen Fall vor, bei welchem er den Kopf einer verstorbenen Frau aus einem zuvor digitalisierten Foto genommen und in einem anderen digitalen Foto auf den Körperrumpf einer sehr repräsentabel gekleideten Frau gesetzt hatte. Diese Bildbearbeitung war nötig, weil die Verstorbene auf ihrem einzig noch vorhandenen Foto mit nacktem Oberkörper abgelichtet war. So ein Bildnis mit nacktem Oberkörper wäre an einer Beerdigung oder an einem *cry-die* entwürdigend. Abgesehen von gewissen Ausnahmen wie bei Fotos von einer mit traditionellen Ritualen durchgeführten Hochzeit (Kapitel 2.8.5.) gilt heutzutage in Bamenda ein Nacktfoto als unsittlich.

Bei einem anderen Foto, das ebenso zum Zeigen bei einem Totenfest gedacht war, hatte Eric ebenfalls den Kopf einer Frau per Photoshop auf den Rumpf einer anderen Frau übertragen und dabei für den Hintergrund ein Lichtbild mit Felswänden eines nordamerikanischen Canyons benützt, das er im Internet gefunden hatte - auch ein Beispiel der Zirkulation der Bilder im Globalisierungszeitalter.

Überdies verwendet Eric als Vorlage für Fotobearbeitungen das digitale Porträt eines Mannes in einem teuren, schönen und seidenen Nadelstreifenanzug, mit weissem Hemd und tiefblauer Krawatte. Es ist ein Porträt mit gesellschaftlich repräsentativer Kleidung. Eric benutzt dieses Porträt oft, um den Kopf mit dem Gesicht eines verstorbenen Mannes auszutauschen. Auf diese Weise entstehen mit dem feinen Anzug sehr prestigeträchtige Bildnisse (*pictures*) von Verstorbenen, sollte ansonsten kein geeignetes Foto für deren Begräbnis oder *cry-die* vorhanden sein. Das Gesicht des ursprünglich auf diesem Foto porträtierten Mannes hat er vorsorglich entfernt (Abb. 146). Damit will er allfälligen Reklamationen vorbeugen, die es mit Sicherheit gäbe, sollte der Mann, dessen Porträt ihm als Vorlage dient, erkannt werden.

---

<sup>429</sup> Eric war übrigens überzeugt davon, dass sich dieser Sohn entschieden dagegen gewehrt hätte, wenn er davon gewusst hätte, dass man sein Porträtfoto zur Hand genommen hatte, um damit seinen toten Vater darzustellen.



Wie die von Eric verwendeten Fotos zeigen, ziehen die Leute in Bamenda bei Fotos für Totenfeierlichkeiten Ganzkörper- oder zumindest Hüftbilder vor. Das scheint auch in Ghana so zu sein (Wendl 1999:297). Ganzkörper- und Hüftporträts gelten offenbar für ein *funeral picture* oder *cry-die picture* als repräsentativer als blosse Kopfbilder (siehe Kapitel 2.5.5.). Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo* hat mir gegenüber denn auch erwähnt, dass es Familienangehörige sehr schätzen würden, wenn der Kopf einer verstorbenen Person an der Totenfeier auf einem repräsentativ gekleideten Körperrumpf präsentiert werden kann.<sup>430</sup> Die Praxis, durch digitale Bildbearbeitung Köpfe auf repräsentable Körperrümpfe zu setzen und so geeignete Bildnisse für Totenfeierlichkeiten herzustellen, scheint in Westafrika verbreitet. So zitiert Micheli (2009:71) einen Fotografen aus Benin, welcher ebenfalls für Beerdigungen in dieser Weise repräsentable Fotografien von den Verstorbenen erstellt.

Eric legt besonderen Wert darauf, bei der Bildbearbeitung gewisse "Fehler" zu vermeiden, welche andere Bildbearbeiter in Bamenda noch oft machen würden. Nach Eric soll der Hintergrund des Bildes mit dem Kleid der porträtierten Person harmonisieren. Wenn eine Person ein traditionelles Gewand trage (*traditional gown*), dann passe dies nicht zu einem als modern erachteten Stadthintergrund (Kapitel 2.5.2.4.). Manch jüngerer Bildbearbeiter scheint gemäss Eric diesen visuellen "Zusammenstoss" von Tradition und Moderne nicht zu beachten. Es könnte dann aus lokaler Sicht der Eindruck entstehen, als hätte sich ein ländlicher "traditioneller" Mann aus einem Dorf in einer Stadt wie New York mit Wolkenkratzern verirrt. Eric beobachtet auch immer wieder, dass manche Bildbearbeiter das Licht auf der Person und das Licht des Hintergrundes nicht aufeinander abstimmen. Tatsächlich wird eine mit Medien erfahrene Person anhand solcher Unstimmigkeiten schnell erkennen, dass das Foto überarbeitet worden ist. Eric achtet darauf, auf reale Weise für die im Foto digital platzierten Personen und Objekte einen entsprechenden Schatten einzufügen. Ebenso ist ihm wichtig, die Ränder der eingefügten Personen und Objekte verschwimmen zu lassen. Dies auch, um zu vermeiden, dass angesichts harter Kanten rund um die eingefügte Person (oder rund um das eingefügte Objekt) die digitale Bildbearbeitung entdeckt wird. Ungleich der gelegentlichen Praxis in Bamenda, dass in Farbe porträtierte Personen mit schwarzweissen Hintergründen kombiniert werden,<sup>431</sup> passen für Eric nur schwarzweiss fotografierte Personen zu schwarzweissen Hintergründen und ebenso in Farbe porträtierte Personen nur auf Bildhintergründe in Farbe.<sup>432</sup>

---

<sup>430</sup> Gespräch mit Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo* am 11.9.09 in Bamenda.

<sup>431</sup> Die Praxis, schwarzweisse Hintergründe mit davor porträtierten Personen in Farbe zu kombinieren, kann man in Bamenda auf Porträtgemälden und wie erwähnt auch auf alten Foto-Kolorierungen gelegentlich sehen. Maler richten sich wahrscheinlich manchmal genau nach der Vorlage solcher "halbkolorierten" Porträtfotos und malen ebenfalls nur die Person in Farbe, um den Rest wie auf der Vorlage schwarzweiss zu belassen.

<sup>432</sup> Beobachtung und Gespräch mit Eric am 11.9.09 in Bamenda.

Eric's Betrachtungsweise ist somit in etwa gleich wie im euro-amerikanischen Raum, wenn es darum geht, "schöne" Fotos zu kreieren. Vielleicht ist Eric's Sichtweise in diesem Punkt deckungsgleich mit der westlichen Ästhetik, weil junge Leute wie er in Bamenda im Internet die gleichen Erfahrungen mit Bildern machen, wie die Menschen im euro-amerikanischen Raum. Ausserdem könnte dies darauf zurückgehen, dass junge Leute wie Eric in Bamenda, um den Umgang mit Photoshop zu erlernen, auf Leitfäden im Internet zurückgreifen, die häufig aus dem nordamerikanischen Raum stammen.

Während gemäss Eric ursprünglich der Preis für ein digital stark überarbeitetes Foto noch vor einigen Jahren zwischen 7'000 - 9'000 XAF betrug, kostete ein solches Foto Mitte 2009 "nur" noch circa 5'000 XAF. Wohl aufgrund der zunehmenden Anbieterkonkurrenz sind die Preise recht deutlich gefallen.<sup>433</sup> Wenig Glück hatte deshalb ein Kanadier, ein *whiteman*, der 2006 in Bamenda ein kleines Fotogeschäft eröffnete und digitale Bildbearbeitung – auch für *funeral pictures* und *cry-die pictures* – anbot. Wie mir seine Geschäftsnachbarn im Dezember 2007 erzählten, seien seine Preise zu hoch gewesen, so dass er schliesslich habe aufgeben müssen.

Neben der digitalen fotografischen Bildbearbeitung kann für *funeral pictures* oder *cry-die pictures* auch die Malerei zum Zug kommen. Anstelle einer vergrösserten Fotografie kann ein gemaltes Porträt verwendet werden<sup>434</sup>. Die Malerei kann zudem dazu dienen, ein fotografisches Bildnis (*picture*) für eine Totenfeier auszubessern. Das haben mir verschiedentlich Porträtmaler in Bamenda erzählt. Dass Fotos bemalt und auf diese Weise ausgebessert werden, ist bereits in der Literatur festgehalten worden. So berichten Behrend und Wendl von einem kenianischen Maler, dem ein Mann das Foto seines verstorbenen Vaters brachte. Er bat den Maler, seinen Vater im vollständigen Anzug und mit Krawatte würdevoll und respektvoller darzustellen, da er auf dem Foto nur in kurzen Hosen porträtiert war (Behrend/Wendl 1998:12). Dass sich Malerei und Fotografie vermischen können, ist in vielen sub-saharischen Gegenden ein altes Phänomen. So kam Haney anhand alter historischer Fotografien in Ghana zum Schluss, dass sich durch Retuschieren, Kohlezeichnen, Bemalen und Handkolorieren von Fotografien die Medien vermischten und die Fotografien transformiert wurden (Haney 2004b:196-201, 2010b, 2013:72-78).

In Bamenda kommt eine Vergrösserung eines Fotos normalerweise günstiger als die Herstellung eines entsprechend grossen Porträtgemäldes (Kapitel 6). Das Ausbessern der Fotos

---

<sup>433</sup> Gespräch mit Eric am 11.9.09 in Bamenda.

<sup>434</sup> Der Maler *Calakuta Arts* hat beispielsweise sein erstes gemaltes Porträt nach eigenen Angaben für einen *cry-die* gemalt. Das war im Jahr 1993 (gemäss Gespräch in Bamenda am 9.10.06).

bieten in Bamenda die Maler der Kundschaft dann an, wenn sich bei Preisverhandlungen herausstellt, dass sich die Kundschaft kein Gemälde leisten kann.<sup>435</sup>

Spezialeffekte via Retuschen, Kolorierung und digitaler Bildbearbeitung bieten oft einen Augenschmaus, indem sie die Darstellung eines Porträts in irgendeiner Weise verschönern. Per digitaler Bildbearbeitung hatte Eric auch schon ein fotografisches Ehepaar-Porträt erstellt (Kapitel 2.7.3.), bei welchem er jeweils ein Foto von einem Mann und einer Frau bildlich zusammengefügte. Er sagte, dies hätte er getan, weil die beiden Ehepartner weit voneinander entfernt gewohnt hätten und sich ein gemeinsames Bild wünschten. Er meinte aber, bei solchen Bildnissen müsse er wirklich wissen, dass die beiden ein Ehepaar seien. Sonst seien solche Fotos nicht korrekt.<sup>436</sup>

In Bamenda war es in der Ära der Schwarzweissfotografie bezüglich "Spezialeffekte" Mode, Fotos derart zu gestalten, dass das eigene Porträt vor dem Hintergrund des afrikanischen Kontinents erschien (vgl. Abb. 147). Solche und ähnliche Fotos, die implizit auf den Stolz Afrikas verweisen, scheinen nach der Unabhängigkeit auch in anderen sub-saharischen Ländern gängig geworden zu sein. Bei Behrend (1998:25) findet sich das Porträt eines Kleinkindes innerhalb der Umrisse der Landesgrenzen von Kenya. Das entsprechende Foto stammt aus dem Jahr 1970.

Abgesehen von den früher oft grosszügig vergrösserten handkolorierten Fotos finden sich Spezialeffektfotos in Bamenda im Allgemeinen im gängigen Postkartenformat (früher 9 x 13 und 10 x 15 cm; mittlerweile auch 13 x 18 cm [siehe oben]). Ein Sub-Genre des Spezialeffektfotos, welches nach meinen Beobachtungen bislang nicht kleinformatig geliefert wird, ist allerdings das grossflächige *family composition picture* (Abb. 131). Das *family composition picture* ist ein Arrangement, welches die Einzelporträts der Familienangehörigen zusammen auf einem Bild zeigt. Die Fotos der Eltern sind dabei entweder zuoberst oder in der Mitte platziert und werden umgeben von den Einzelporträts ihrer Kinder (Abb. 148). Manchmal steht auch noch beim jeweiligen Porträtfoto der (Vor-)Name der Eltern und ihrer Kinder. Das Arrangement des *family composition picture* kann auf verschiedene Weisen hergestellt werden. Im Fotostudio *Mirac Photo* hatte und hat es hierfür extra eine grüne Holztafel mit ovalen Aussparungen hinter denen die Einzelporträts der Familienmitglieder gelegt werden können (Abb. 149). Von der Holztafel kann dann mit den in die Aussparungen platzierten Einzelporträts eine fotografische Aufnahme gemacht, vergrössert und gerahmt der Kundschaft verkauft werden. Spätestens im Jahr 2009 wurden in Bamenda aber auch schon *family composition pictures* digital am Computer hergestellt, wie ich beim auf digitale Bildbearbeitung speziali-

---

<sup>435</sup> Gemäss Gespräch mit *Sabi Arts* (anonymisiert) am 9.10.06 in Bamenda.

<sup>436</sup> Beobachtung und Gespräch mit Eric am 11.9.09 in Bamenda.

sierten Eric beobachten konnte.<sup>437</sup> Ein *family composition picture* ist allerdings recht teuer. Gemäss verschiedenen Gesprächen mit Fotografen in Bamenda lag der Preis im Jahr 2006 bei etwa 20'000 XAF. Aufgrund dieser hohen Kosten war (und ist wohl immer noch) ein *family composition picture* meist nur in reicheren Haushalten oder in Haushalten, die früher recht wohlhabend waren, zu sehen. Bei Hausbesuchen in Bamenda erklärten mir immer wieder Leute, dass sie gerne ein solches *family composition picture* in der Stube zu hätten, es sich jedoch nicht leisten könnten. Ein *family composition picture* stellt jedem Besucher die im Haus wohnende Familie auf einen Schlag vor und versinnbildlicht die Einheit der Familie. Die Familie, die anhand des *family composition picture* betont wird, ist in Bamenda wie auch in anderen Gegenden des sub-saharischen Raums sehr zentral und ein sehr hoch geschätztes Gut. Sie gibt einer Person Identität und kann ihr, wenn die Familie wohlhabend und Teil der Elite ist, viel symbolisches Kapital im Sinne Bourdieus verleihen. Vor allem die (Gross-) Familie ist es in Bamenda auch, die einem Individuum ökonomische und soziale Sicherheit sowie – wegen des Ahnenglaubens – Segen und Schutz vor übernatürlichen Gefahren bietet (Kapitel 2.7.).

Glückwunschkarten und Spezialeffektfotos (*greeting cards, special cards*) konnten und können analog mit abfotografierbaren “Schablonen“ hergestellt werden (vgl. Behrend 2001:314). Im Fotostudio *Mirac Photo*, Bamenda, können hierzu Grusskarten aus dem Handel und aus Kartonpapier benutzt werden. Auf diesen Grusskarten werden auf der Frontseite vom Fotografen Aussparungen ausgeschnitten, um dahinter Porträtfotos einzulegen und das Ganze abzufotografieren. Das Foto auf Abb. 150 zeigt eine solche Gruss- und Spezialkarte für Weihnachten und Neujahr, die ich im Fotostudio *Mirac Photo* abfotografiert habe. Dabei habe ich die “Schablone“ mit dem Porträtfoto für einmal gleich so abfotografiert, wie dies als fertiges Produkt für die Kundschaft in Bamenda gedacht ist: Angesichts des gewählten Bildausschnitts sind bei einem echten Spezialeffektfoto dieser Art allerdings die Ränder der abfotografierten Grusskarte nicht mehr zu sehen.<sup>438</sup>

<sup>437</sup> Beobachtung und Gespräch mit Eric am 11.9.09 in Bamenda.

<sup>438</sup> Auch diese Grusskarte (Abb. 150) ist ein Beispiel, bei welchem die Globalisierung sowie die Intra- beziehungsweise Intermedialität hineinspielt (vgl. Kapitel 1.4.2.): Die auf Abb. 150 gezeigte fotografische *greeting card* nimmt einerseits auf das lokal produzierte Porträtfoto in der ovalen Aussparung Bezug, was eine Intramedialität darstellt. Und andererseits stellt das Foto ebenso einen Bezug zur druckgraphisch erstellten Grusskarte, einem Printmedium, her, was als ein Fall von Intermedialität (Printmedium/Fotografie) angesprochen werden kann. Druckerzeugnisse wie diese Grusskarte werden im Weiteren in Kamerun kaum hergestellt, womit sich auch hierbei die globale Zirkulation der Bilder zeigt. Aus historischer Perspektive macht diese *greeting card* anhand der Weihnachtsgrüsse auch darauf aufmerksam, dass der christliche Glaube einst durch europäische und amerikanische Missionare nach Kamerun gebracht wurde (Globalisierung). Die weisse Fläche auf der Grusskarte (Abb. 150), die Schnee darstellen soll, wurde in Bamenda von verschiedenen Leuten nicht in dieser Weise erkannt. Schnee ist in den Tropen etwas Unbekanntes (Kapitel 2.5.2.4.).

Ein weiteres Genre der Spezialeffektfotos sind in Bamenda die sogenannten *zoom pictures* (Kapitel 2.5.5.). Das *zoom picture* ist ein Foto, das mit einem (extremen) Teleobjektiv im Freien gemacht wird, wobei seine lange Brennweite ausgenutzt wird: Während die porträtierte Person scharf abgebildet wird, erscheint durch die lange Brennweite des Objektivs ihre Umgebung, insbesondere der Hintergrund, sehr verschwommen und unter Umständen unkenntlich. In Bamenda waren *zoom pictures* 2006 ziemlich selten in den Fotosammlungen der Haushalte zu finden – zumindest nach meinen Erfahrungen. Hingegen stellen manche Fotografen auf dem Campus der Universität Buea, Kamerun, tagtäglich solche Fotos her. Erika Nimis hat ebenfalls schon von ähnlichen Fotos im Sinne der *zoom pictures* berichtet, die an den Universitäten von Lagos, Ibadan und Kano *motion pictures* genannt werden, weil die porträtierten Personen während der Aufnahme entweder gerne in die Luft springen oder oft auf den Fotografen zu marschieren (Nimis 2001:296). Letzteres entspricht mehr oder weniger dem im Kapitel 2.5.5 vorgestellten *walking style* (Abb. 126 und 127).

Speziell auf dem Campus der Universität Buea scheinen Spezialeffektfotos mehr als sonstwo in Kamerun angeboten zu werden. So sind dort, als ich den Campus Anfang Februar 2008 mehrmals kurz besuchte, auch Fotos mit Objektivfiltern, zum Beispiel mit Gelbfiltern, hergestellt worden. Zumindest in Nigeria und in Buea scheint das Universitätsgelände ein jeweils relativ “experimentierfreudiger“ und kreativer Markt für die Fotografie zu sein.<sup>439</sup> Vielleicht hängt dies damit zusammen, dass – zumindest nach ersten gesammelten Eindrücken in Buea – ehemalige Studenten sich als kreative Fotografen betätigen und die StudentInnen allgemein die Abwechslung schätzen. Aber auch in einzelnen Fotostudios in Bamenda sind fotografische “Spezialeffekte“ mit gekauften, von weltbekannten Fotoausrüstern hergestellten Filtern möglich. Allerdings besitzen nur ein paar wenige Fotografen in Bamenda solche in den Industrieländern erhältlichen Foto-Filter. Dabei handelt es sich um Weichzeichnungsfilter, Farbfilter und sonstige Filter wie etwa solche, die ein etwas strudel- oder sternenförmiges fotografisches Bildnis (Porträt) bewirken. Unter den Fotografen in Bamenda waren solche “professionellen“ Fotofilter meines Wissens noch im Jahr 2009 begehrt. Heute, im Jahr 2013, mag vielleicht durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung das Interesse daran mehr oder weniger erloschen sein.

Die Fotografen in Bamenda versuchen öfters, einander die Spezialeffekte mehr oder weniger abzugucken und nachzumachen. Einerseits, um weiteres Wissen zu sammeln und sich damit

---

<sup>439</sup> Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat es heute auch Fotografen an der seit 2012 in Betrieb befindlichen staatlichen *University of Bamenda*, die weit ausserhalb der Stadt Bamenda liegt. Wie die Fotografen dort ihr Geschäft betreiben, ist mir allerdings unbekannt. Bei meinem Aufenthalt 2013 war ich nur für etwa zweieinhalb Wochen in Bamenda.

neue Geschäftsmöglichkeiten zu eröffnen. Andererseits erhofft sich ein Fotograf über Referenzarbeiten im eigenen Studio seine fotografischen Fähigkeiten zeigen zu können und so die Kundschaft zu beeindrucken und Prestigepunkte zu sammeln. So habe ich oft einen gewissen Stolz der Fotografen über ihre Spezialeffektfotos in Gesprächen gespürt.

Abgesehen von den *family composition pictures* und den Fotos für Totenfeiern (*funeral pictures, cry-die pictures*) geben im Allgemeinen eher die jungen Leute Spezialeffektfotos in Auftrag. Die jungen unverheirateten Leute gehen sehr spielerisch mit der Fotografie um und wollen unter Umständen auch gerne ihre Gefühle übermitteln und mit einer *special card* oder einer *greeting card* beeindrucken.

Nicht wenige der Fotos, die hier in der Kategorie “Spezialeffektfoto“ untergebracht werden, sind in der Literatur schon verschiedentlich vorgestellt worden (vgl. beispielsweise Behrend/Wendl 1998:10-11; Behrend 1998:25; Pinther 1998:40; Wendl 1999:296-297; Buckley 2001:72,81-85; Haney 2010a:82-89). Die Abb. 151 zeigt zusammenfassend einen Überblick über die in diesem Kapitel behandelten Genres nach Bildausschnitt, Porträtansicht, sowie nach formal-gestaltlichen und produktionstechnischen Kriterien.

## **2.7. Fotografische Genres II: das objektzentriert-inhaltliche Genresystem hinsichtlich Gemeinschaft und sozialen Beziehungen**

In diesem Kapitel 2.7 sollen diejenigen fotografischen Genres vorgestellt werden, die sich aus den auf Fotos ersichtlichen sozialen Beziehungen ergeben. Diese Genres existieren - betrachtet man die Literatur (vgl. Wendl/Behrend 1998) - nicht nur in der Stadt Bamenda, sondern auch in anderen sub-saharischen Gegenden.

### **2.7.1. Grundlagen: Porträtfotografie und übrige Fotografie, Einzel- und Gruppenporträts**

Das häufigste (Super-)Genre ist in Bamenda wie in vielen anderen sub-saharischen Gegenden die Porträtfotografie (Behrend/Wendl 1998:9). Alle anderen Arten der Fotografie (Sach- und Objektfotografie, Landschaftsfotografie etc.) sind nicht so häufig. Dies ist letztlich so, weil für die Leute im sub-saharischen Afrika der Mensch, die Familie, die Vergemeinschaftung und das Zusammensein kulturell und gesellschaftlich äusserst wichtig und zentral sind. Es macht kulturell nicht nur in Bamenda, sondern wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums (vgl. Vokes 2012b) einen sehr grossen Unterschied, ob ein Mensch oder etwas Anderes, etwa ein Objekt, auf einem Foto zu sehen ist. Dies kommt implizit und diskursiv auch durch Redensarten und Metaphern zum Ausdruck. So gebraucht man in Bamenda, die Wich-

tigkeit von Gemeinschaft andeutend, auf Pidgin-Englisch etwa die Metapher: „*One han(d) no fit tie bundle*.“ Das heisst übersetzt: "Eine Hand (alleine) kann kein Bündel schnüren." Ebenso gibt es die Redewendung „*Man live [sic] by man*.“ Frei übersetzt: "Der Mensch lebt vom Menschen." Dieses Bonmot spricht die im sub-saharischen Raum verbreitete kulturelle Überzeugung aus, dass der Mensch die zentrale Ressource für andere Menschen ist. Der (Mit-)Mensch ist in einer solchen Sichtweise die grösste und wichtigste Ressource. Oder anders gesagt: Soziale Beziehungen gelten kulturell als *die* Grundlage für ein gutes Leben. Es ist den EinwohnerInnen der Region Nordwest (und in Kamerun generell) sehr bewusst, dass soziale Beziehungen soziales Kapital (mobilisierbare Beziehungen) darstellen (vgl. Bourdieu 1983a:185,190–191). Das kam etwa immer wieder zum Ausdruck, wenn Pa Paul, ein älterer Fotograf in Bamenda, auf sein soziales Netzwerk verwies und dabei mir gegenüber den Spruch äusserte: "*People are more than money* [Leute sind mehr als Geld (wert)]." Durch die mit sozialen Beziehungen geschaffenen Opportunitäten ergibt sich nach dieser kulturell verbreiteten Überzeugung alles Weitere – auch der (eigene) Zugang zu Geld. Die Sichtweise, den Menschen als zentrale Ressource zu sehen, kann mit Grosszügigkeit einhergehen, sie kann allerdings auch ausbeuterische Züge annehmen. Diese grundsätzliche Idee des Menschen als Ressource wird in Bamenda und wohl in vielen ruralen und urbanen<sup>440</sup> sub-saharischen Gesellschaften viel stärker wahrgenommen als beispielsweise heutzutage im deutschsprachigen Raum. Durch Reziprozität kann man sich in einer solchen Perspektive gegenseitig unterstützen und gut überleben - ökonomisch wie emotional. Die Gemeinschaftlich- und Freundschaftlichkeit drückt sich aus über das Teilen von Zeit miteinander, über das gegenseitige Unterhalten mit Tratsch und Klatsch, über das Geldleihen bei Not, über das Teilen des Essens im Haus, über Ratschläge, über Wissen und Fähigkeiten, die zur Verfügung gestellt werden, über das nützliche Weitervermitteln an eine andere Person etc.

Das betonte gemeinschaftliche Denken geht wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums mit dem Ahnenglauben Hand in Hand. Traditionell-religiös betrachtet ist es wichtig, in der Familie deren Einheit, deren Gemeinschaft sowie die friedliche Harmonie, das Teilen und das Zusammensein zu üben, damit die Ahnen zufrieden sind und ihren Segen erteilen. Nur durch

<sup>440</sup> Solidarische Gemeinschaft gibt es nach dem Verständnis dieser Arbeit sowie gemäss der heutigen Soziologie nicht nur auf dem Land, sondern auch in Städten. Dass es in einer Grosstadt ebenfalls nachbarschaftliche Gemeinschaft und sogar Gemeinschaft in neuen Weisen geben kann, ist unter anderem von Claude Fischer (1982) dargelegt worden (Giddens 1996:144-146). Es treffen daher Ferdinand Tönnies Begriffskonstruktionen von "Gemeinschaft" und "Gesellschaft" in ihrer extremen Auslegung sicherlich nicht zu. Tönnies ging in seiner 1887 erstmals erschienenen Schrift "Gemeinschaft und Gesellschaft" davon aus, dass sich im traditionellen Landleben, in welchem sich die Leute gegenseitig kennen, die solidarische Gemeinschaft ergibt, während im modernen Stadtleben bloss die anonyme Gesellschaft anzutreffen sei (Tönnies 1988). Die Gegenüberstellung von "Gemeinschaft" und "Gesellschaft" stand damit für Tönnies mit dem Land-Stadt-Gegensatz in Zusammenhang.

den Segen der Ahnen ist die Prosperität der Familie und ihrer Mitglieder garantiert. Dies wird einem Besucher in der Region Nordwest schnell klar, wenn man verschiedene Treffen der Grossfamilien samt dem Opfer eines Huhns für die Ahnen miterlebt hat.

Das Familienkonzept ist im Grunde so zentral, dass auch die Nichtverwandten gerne mit “Bruder“ (Pidgin-Englisch: *bro*, *broda*) oder Schwester (Pidgin-Englisch: *sis*, *sista*) etc. angesprochen werden, um die Verbundenheit und die Gemeinschaft zum Ausdruck zu bringen. Immer wieder hört man in Kamerun das freundschaftlich-gemeinschaftlich gemeinte “Wir sind zusammen“ – eine typische Redensart. So heisst es denn oft: „*We are together!*“ Oder: „*Nous sommes ensemble!*“ Das wird manchmal schon nach wenigen Augenblicken des Kennenlernens gesagt. Dieser kulturelle Gedanke des Zusammenseins schwingt auch bei jeder mehr oder weniger freundlichen neuen Bekanntschaft schon nach kürzester Zeit mit. Ich gebrauche denn in dieser Arbeit manchmal auch den Begriff *togetherness*, um diese in Bamenda und wohl generell im sub-saharischen Raum anzutreffende Auffassung von Gemeinschaft zu umschreiben. Bei Anlässen und auch auf Fotografien kann diese *togetherness*, diese Verbundheit und Gemeinschaft, durch das gemeinsame Tragen einer sogenannten “Uniform“ (*uniform*) visuell verstärkt zum Ausdruck gebracht werden. Eine *uniform* ist eine Kleidung aus demselben Stoff, wobei der Schnitt derselben jedoch durchaus variieren darf (Kapitel 2.5.5.). Auch FreundInnen können eine *uniform* als Zeichen ihrer Freundschaft tragen und sich in diesem Sinne fotografisch ablichten lassen (vgl. Abb. 160).

Wie sehr wohlwollende *togetherness* in Bamenda tatsächlich auf beiden Seiten vorhanden ist oder nur aus der sozialen Norm heraus und der guten Form halber behauptet beziehungsweise performativ demonstriert wird, ist eine andere Sache. Man kann durchaus in freier Anlehnung an Roland Barthes (1964) behaupten, dass die wohl in vielen Kulturen des sub-saharischen Raums stets betonte *togetherness* teils ein Mythos des Alltags ist – so wie es in jeder Kultur und Gesellschaft, auch in den euro-amerikanischen Gesellschaften, alltägliche Mythen gibt. Fairerweise muss allerdings festhalten werden, dass in Bamenda (wie wohl in anderen sub-saharischen Gesellschaften) diese *togetherness* aber durchaus in vielen Momenten tatsächlich gelebt wird – dauerhaft und verlässlich vor allem unter einzelnen Familienmitgliedern und unter engeren FreundInnen.

Die *togetherness* in Bamenda ist meines Erachtens mit der von Meyer Fortes sogenannten *amity* über weite Strecken identisch. Mit *amity* meint Fortes (1978:144-146) den sozial vorgeschriebenen Altruismus vor allem innerhalb der Verwandtschaft (Verwandtschaftssolidarität), aber auch im engeren Freundschaftskreis, unter befreundeten Nachbarn und Verbündeten (Fortes 1978:144-146). In städtischen Assoziationen kann *amity* auch über ethnische



Grenzen hinweg entstehen. Allerdings muss in Bamenda bei einer lockeren *togetherness* letztlich nicht dieses unbedingte Vertrauen da sein, wie dies Fortes für seinen Begriff *amity* offenbar voraussetzt (Fortes 1978:156).

Angeichts der stets performativ und diskursiv betonten *togetherness* ist in Bamenda (und wohl in vielen sub-saharischen Gegenden) das Zusammensein immer auch ein Aspekt von Identität. Wer man ist, ist zum guten Teil abhängig davon, wen man kennt, mit wem man zusammen ist, mit wem man sich zusammen zeigt und mit wem man gesehen wird. Auch wer beispielsweise ein fotografisches Porträt einer anderen Person zeigt, deutet damit im Kontext Bamendas normalerweise an, dass er oder sie die andere Person kennt und mit ihr Gemeinschaft pflegt, mit ihr "zusammen" (*together*) ist. Dies sagt aus emischer Sicht viel über die Identität der Besitzer von Porträtfotos aus. Porträtfotos präsentieren soziale Netzwerke der FotobesitzerInnen und verweisen aus emischer Sicht gewöhnlich – wie es Vokes (2008:257) nennt – auf "substantielle Beziehungen".<sup>441</sup> Porträtfotos vermitteln zudem die Potentiale dieser Netzwerke (wenn beispielsweise eine einflussreiche Person auf dem Foto zu sehen ist). Potentiale, die vielleicht auch den Foto-BetrachterInnen selbst einmal nützen könnten, sollten sie die FotobesitzerInnen danach fragen, die entsprechende porträtierte Person kennenlernen zu dürfen. Fotosammlungen mit Porträtfotos demonstrieren also das soziale Kapital (mobilisierbare Beziehungen) des Gastgebers (vgl. Bourdieu 1983a:185,190–191). In vielen Teilen des sub-saharischen Raums ist es bei Hausbesuchen übliche Gepflogenheit, den Gästen Fotosammlungen zur Ansicht zu unterbreiten (Kapitel 1.4.4. und 4.3.1.1.; Behrend/Wendl 1998:8-9; Behrend 1998:27; Jahn 1960:202-204).<sup>442</sup>

Gegenüber blossen Objekten sind Menschen also auf den Fotos aus emischer Sicht schon nur wegen der Möglichkeit, neue soziale Beziehungen und Ressourcen (soziales Kapital) zu (er-)schliessen, meist interessanter. Besonders wertvoll und prestigeträchtig sind soziale Beziehungen mit reichen und mächtigen Leuten, die (potentiellen) Zugang zu Geld und Einfluss bedeuten. Porträtfotografien – ob nun Einzel- oder Gruppenporträts – können ganz allgemein die kulturell hoch geschätzte und mitunter auch hoch idealisierte Gemeinschaft im Sinne des guten Lebens andeuten.

Keine Menschen zu fotografieren oder ein solches Image zu besitzen, kann aus der emischen Perspektive zum Affront werden: In Bamenda bin ich einmal auf offener Strasse von einem

---

<sup>441</sup> Die Resultate dieser Arbeit sind völlig unabhängig von Vokes Publikationen (2008, 2012b) zustande gekommen. Die hiesigen Aussagen können damit Vokes Ergebnisse bestätigen. Vokes hat im südwestlichen Uganda geforscht.

<sup>442</sup> Es lässt sich vermuten, dass nicht nur in vielen sub-saharischen Fotokulturen, sondern auch in nicht wenigen Ländern des Südens Porträtfotos auf das als sehr wichtig erachtete soziale Kapital der FotobesitzerInnen verweisen. Selbst im deutschsprachigen Raum können Porträtfotos auf soziales Kapital verweisen – wenn auch nicht so betont wie in Bamenda.

unbekannten jungen Mann verbal angegriffen worden, der zufällig meine Foto-Kamera gesehen hatte. Er meinte verärgert, weshalb wir Weissen (*whiteman*) denn nach Afrika kämen, um Landschaften und die Natur zu fotografieren, aber nicht die Leute! Ob wir denn kein Interesse an den Leuten hätten!<sup>443</sup>

Dies soll allerdings nicht heissen, dass beispielsweise Objektfotografie jeglicher Art für die Leute in Bamenda uninteressant sein muss. Junge Männer zum Beispiel haben die Fotos der von mir nach Bamenda mitgebrachten Kataloge von schweizerischen Elektrofachgeschäften äusserst fasziniert und lange angeschaut. Da hatte es Flachbildfernseher, Laptops, die neusten Mobiltelefone und MP-3-Player-Geräte. Alles Dinge des modernen guten Lebens, die den jungen Leuten bereits bekannt waren und von denen sie träumten. Wenn man solche Dinge selbst besitzt, kann dies in der eigenen sozialen Umgebung, unter eigenen Freunden, in der Schule, in der Nachbarschaft, das eigene Prestige erhöhen und einen zum Star (*star*) machen. Dass die jungen Leute, was Objektfotografie betrifft, auch digitale Fotos auf dem Mobiltelefon mit für sie faszinierenden Objekten besitzen, ist teils schon angesprochen worden (Kapitel 2.5.2.6.). Neben den Porträtfotos von Stars wie *Rihanna* oder *50 Cent* sind oft auch Sach- und Objektfotografien auf Handys zu finden. Letzere zeigen oft die aus emischer Sicht faszinierenden und sehr teuren Autos - wie etwa einen Hummer, einen Hummer-Stretchcar oder einen Lamborghini etc.

Aus verschiedenen Gründen drängt sich die generische Unterscheidung zwischen Einzel- und Gruppenporträts auf:

a) Während ein Gruppenbild, also eine Fotografie mit mindestens zwei Personen (Doppel- und Gruppenporträt), die Gemeinschaft und die soziale Beziehung im wahrsten Sinne des Wortes ganz direkt versinnbildlicht, indem man sich hat zusammen ablichten lassen, trifft dies beim Einzelporträt "nur" indirekt zu, indem wie erwähnt zwischen Fotobesitzer und der auf dem Foto porträtierten Person in Bamenda automatisch eine soziale Beziehung vorausgesetzt wird. Dieses direkte wie indirekte Sichtbarmachen von sozialen Beziehungen sind bereits Aspekte, welche die generische Unterscheidung von Gruppen- und Einzelporträts in den subsaharischen Fotokulturen rechtfertigen.

b) Zwischen Einzel- und Gruppenporträts darf jedoch auch unterschieden werden, weil die Fotografen und die Leute in Bamenda durchaus selbst von den *single pictures* und *group pictures* sprechen. Das kann zum Beispiel geschehen, wenn nach einer Trauung vor der Kirche Einzelfotos von Braut und Bräutigam sowie Gruppenporträts vom neuen Ehepaar und von der Hochzeitsgesellschaft geschossen werden. Dabei geben Fotografen oder Angehörige

---

<sup>443</sup> Begebenheit auf der *Nitop Road* in Bamenda am 31.1.06.

des Brautpaares Anweisungen, ob ein *single picture* vom Bräutigam oder der Braut oder ein (weiteres) *group picture* geschossen werden soll.

c) Die Unterscheidung zwischen *single picture* und *group picture* kann auch einen Einfluss beispielsweise auf die Posen sowie auf die Möglichkeiten der Komposition einer Fotografie ausüben.

Abb. 152 vergegenwärtigt die in diesem Kapitel angesprochenen Genres. Betrachtet man diese Abbildung, so zeigt sich, dass die bislang vorgestellten generischen Kategorisierungen in Bamenda mit jenen im euro-amerikanischen Raum übereinstimmen: Die Unterscheidungen in Porträtfotografie, Sach- und Objektfotografie sowie in Einzel- und Gruppenporträts sind in der euro-amerikanisch geprägten Disziplin der Kunstgeschichte ebenfalls gängig. Allerdings können trotz solcher interkulturell geteilten Genres die dazu gehörigen kulturellen Konnotationen und mentalen Bilder (*images*) je nach kulturellem Blickpunkt verschieden ausfallen: Porträts besitzen etwa im deutschsprachigen Europa die starke Konnotation von Gemeinschaftlichkeit (*togetherness*) längst nicht in diesem Ausmass, wie man dies in Bamenda antrifft.

Im Folgenden soll die Porträtfotografie in die Genres "Familienfoto" (*family pictures*), "Ehe-/Liebespaarfoto" (*pictures of a couple*) oder "Freundschaftsfoto" (*friendship pictures*) unterteilt werden. Familienfotos (einschliesslich Fotos mit verwandten Mitgliedern anderer Familien), Ehe-/Liebespaarfotos oder Freundschaftsfotos lassen sich manchmal eindeutig erkennen oder zumindest vermuten, sollte man die auf den Fotos porträtierten Personen nicht kennen. So kann man hier und da Ehe-/Liebespaarfotos aufgrund des verschiedenen Geschlechts der beiden Personen und ihrer Posen allein visuell und objektzentriert, das heisst aufgrund der bildnisinternen (*picture-internen*) Informationen, erkennen. Wenn sich die beiden auf dem Foto umarmen, den Kopf zueinander neigen oder die Frau im weissen Hochzeits- und Brautkleid porträtiert ist, ist der Fall rein objektzentriert ziemlich klar.

Bildnisexterne (*picture-externe*), also nicht objektzentrierte Informationen, können ebenfalls dazu beitragen, die Art von sozialen Beziehungen auf Porträtfotos sichtbar zu machen. So deuten zum Beispiel die in einer Stube hängenden Einzelporträts von Mann und Frau im gesetzteren Alter an, dass dort die Eheleute des Hauses abgebildet sind. Meist sind Einzelporträts der Eheleute in der Stube zudem nahe beieinander platziert. Jedermann in Bamenda kennt die Praxis, dass Eheleute ihre Fotos auf diese Arten in der Stube aufhängen. Solche bildnisexternen Kontexte sollen allerdings in diesem Kapitel keine weitere Berücksichtigung erfahren, denn hier sollen die rein objektzentrierten fotografischen Genres vorgestellt werden.

Bei BetrachterInnen kann eine interpretative Unsicherheit zurückbleiben, wie die porträtierte Person im sozialen Beziehungsnetz eingeordnet werden soll. Die Genres Familienfoto, Ehe-/Liebespaar- oder Freundschaftsfoto stehen zur Auswahl. Bei Fotosammlungen, die dem Besucher im sub-saharischen Afrika bei einem ersten Hausbesuch oft vom Gastgeber/von der Gastgeberin zur Vorstellung der Familie, Freunde und Verwandten vorgelegt werden (Jahn 1960:204; Behrend/Wendl 1998:8-9; Behrend 1998:27), kann man sich oft ausmalen, wer auf den Fotos zur Familie, Verwandtschaft oder Bekanntschaft gehört. So hat man vielleicht einzelne Familienmitglieder, Eltern und ihre Kinder, bereits gesehen - beispielsweise anhand der oft an den Stubenwänden zu findenden vergrößerten Porträtfotografien. Ausserdem kann man anhand der Arrangements der Gruppenporträts (siehe unten), anhand des Vergleichs der Fotos in einer Fotosammlung sowie anhand von Ähnlichkeiten im Gesicht oder des Alters der Porträtierten ableiten, wer zur Familie oder zu näheren Verwandtschaft gehört (vgl. Jahn 1960:204; vgl. Buckley 2003:91, 2006:78). Wie gesagt bleibt eine Unsicherheit oft bestehen, wenn eindeutige bildnisinterne oder bildnisexterne Informationen über ein Porträt fehlen. In solchen Fällen kann eine mündliche Auskunft oder allenfalls ein in Bamenda eher selten anzutreffender Legendentext (Ekphrase) über die soziale Einordnung der porträtierten Personen helfen. Sind keine eindeutigen Informationen über die porträtierten Personen vorhanden, kann sich in verstärktem Masse ein Vermuten und Raten ergeben. So kann für sich genommen - also rein objektzentriert betrachtet - ein Doppelporträt von einem Mann und einer Frau bloss ein Freundschaftsfoto sein, wenngleich in Bamenda in solchen Fällen schnell auch eine Liebesbeziehung zwischen den beiden angenommen wird.<sup>444</sup> Bezüglich sozialer Beziehungen kann sich beim Betrachten von (Gruppen-)Porträtfotos in Anlehnung an Eric Hirsch also relativ häufig ein generisches *guessing* ergeben: ein Raten, ob es sich um ein Familienfoto (einschliesslich Fotos mit verwandten Mitgliedern anderer Familien), um ein Liebesbeziehungs- oder Freundschaftsfoto handelt (Hirsch 1967:74; Kapitel 1.4.2.). Dieses mögliche Erraten der sozialen Beziehungen in Fotosammlungen, beispielsweise anhand des vergleichenden Vorwärts- und Zurückblätterns, hat bereits Jahnheinz Jahn (1960:204-206) beschrieben und Liam Buckley (2006:78) hat es zumindest angedeutet.

Verwandtschafts-, Liebes- und Freundschaftsbeziehungen sind grundsätzliche Typen oder Genres von sozialen Beziehungen, die das alltägliche Leben und damit auch die Fotografie stets durchdringen. Sozialen Beziehungen können nicht nur aus Gruppenporträts ersichtlich werden, sondern auch im Kontext mit Einzelporträts auftauchen. Dies etwa, wenn man die

---

<sup>444</sup> Womöglich wird nicht nur in Bamenda, sondern auch vielen anderen sub-saharischen Gegenden bei einem Doppelporträt von Mann und Frau sehr schnell von einer sexuellen Liebesbeziehung ausgegangen. Vokes (2012b:228) begegnete beispielsweise in Uganda einem entsprechenden Fall.

porträtierte Person schon auf anderen Fotos in der Fotosammlung gesehen hat oder wenn eine Fotobesitzerin mündlich mitteilt, dass dieses oder jenes Foto ein Familienmitglied porträtiere, etwa ihren Ehemann oder ihre Freundin. Manchmal kann in einer Fotosammlung aufgrund eines vielsagenden Blicks oder vieler Haut auf Einzelporträts stark vermutet werden, wer die Freundin (*girl-friend*) oder der Freund (*boy-friend*) eines Familienmitglieds ist. Ich lag jedenfalls in Bamenda in vielen Fällen diesbezüglich richtig – wenngleich dies manchmal erstaunt mit der Aussage kommentiert wurde, dass so etwas doch eigentlich niemand wissen könne.

Die Genres Familienfoto (*family pictures*), Ehe-/Liebespaarfoto (*pictures of a couple*) oder Freundschaftsfoto (*friendship pictures*) sollen hier nur für Doppel- und Gruppenporträts verwendet werden, da nur die Gruppenporträts am einzelnen Foto und damit objektzentriert (bildnisintern) soziale Beziehungen direkt präsentieren können.

Da in vielen sub-saharischen Fotokulturen grundsätzlich keine spontane Porträtschnappschüsse gemacht, sondern relativ sorgfältig *im Einvernehmen* zwischen den involvierten Personen arrangiert werden (Jahn 1960:203; vgl. Behrend/Wendl 1998:8-9), bedeutet das Nebeneinander-Stehen auf Gruppenporträts immer Gemeinschaft und Zusammensein. Oder wie es eine Bekannte von mir in Bamenda, Ma Yvette, ausdrückte: "*If you don't love each other, you cannot snap together* [Wenn man einander nicht mag, kann man sich nicht zusammen fotografieren lassen]."<sup>445</sup>

Auf Gruppen- und Doppelporträtfotos kann dieser Ausdruck von Gemeinschaft, Freundschaft und Zusammensein durch körperlichen Kontakt verstärkt kommuniziert werden. Zu solchen Berührungsgesten kann gehören, sich in irgendeiner Form an den Anderen anzulehnen, etwa die Köpfe einander zu neigen, dem Anderen seinen Unterarm auf die Schulter zu legen oder einander die Hand zu halten. Eine alte und typische Pose der Verbundenheit ist das Einander-gegenüber-Stehen oder allenfalls auch das Einander-gegenüber-Knien, wobei man sich noch zusätzlich beide Hände hält (Abb. 153). Diese Pose kann auf jahrzehntealten Fotos in der Literatur gesehen werden. So zeigt eine Fotografie von Seydou Keïta, Mali, aus dem Jahr 1958 dieses Posieren (Kunsthalle Wien 2001:22). Die Aufnahme auf Abb. 153 zeigt in Anlehnung an solche Fotografien ein aus bildrechtlichen Gründen nachgestelltes Lichtbild aus Bamenda.

Eine andere Pose der Verbundenheit ist die Pose des *supporting*, des "Unterstützens". Dabei steht die eine Person hinter einer anderen und fasst diese mit beiden Händen an den Hüften. Ich schreibe hier von der Pose des *supporting*, weil manche Leute in Bamenda lapidar sagten, wenn sie sie auf einem Foto sahen: „*He/she supports* [Er/sie unterstützt (ihn/sie)].“ Diese

---

<sup>445</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 30.7.09 in Bamenda.

Pose bedeutet Zuwendung und Freundschaft und ist ein Sinnbild von Verbundenheit. Sie ist in Bamenda auf jahrzehntealten Fotografien vorhanden. Meistens findet sich diese Pose auf Doppelporträts und nur relativ selten auf Gruppenporträts mit mehreren Personen. Abb. 154 zeigt ein Foto mit zwei Freundinnen, die ungefähr in dieser Weise posieren. Auf dieser Abbildung sind allerdings die Hände des "unterstützenden" Mädchens nicht genau auf der Hüfte ihrer Freundin, sondern auf deren Oberschenkeln. Das "unterstützende" Mädchen schmiegt sich zudem an ihre Freundin. Oft besteht jedoch bei der "Unterstützungspose" ein gewisser Abstand zwischen den Körpern. Auch das Foto auf Abb. 154 wurde aus bildrechtlichen Gründen von *François State Photos*, Bamenda, für diese Arbeit hergestellt.

Desweiteren folgen die Gruppenporträts gewissen Konventionen und Normen in Bamenda (Konventionen und Normen, die in vielen anderen sub-saharischen Fotokulturen nicht viel anders sein dürften.). Das heisst, auf Gruppenporträts finden sich die wichtigsten Personen oft in der Mitte der Gruppe und öfter in der vordersten Reihe. Die wichtigsten Personen sind dabei oft jene mit dem höchsten sozialen Rang und Status oder dann diejenigen, die angesichts eines Ereignisses im Zentrum stehen, welches den Kontext für die fotografische Aufnahme bildet. Wie soziale Hierarchie auf Gruppenfotos im Allgemeinen ausgedrückt werden kann, ist im Kapitel 2.5.5 geschildert worden.

Während Gruppenporträts Gemeinschaft (*togetherness*) ausdrücken, eignen sich Einzelporträts übrigens hervorragend, wenn man sich selbst als Individuum darstellen und sich mitunter Aufmerksamkeit erweckend in den Vordergrund rücken möchte. Dies kann durch teure Kleidung, kostbare Accessoires, Requisiten oder selbst durch das Stehen in einer prestigeträchtigen Umgebung etc. geschehen (Kapitel 2.5.).

### 2.7.2. Familienfotos

Bei der in Bamenda geläufigen Rede des sogenannten *family picture* kann zweierlei gemeint sein: Die Familie im verwandtschaftlichen Sinn von Gross- bis hin zur Kernfamilie oder dann die "Familie" im übertragenen Sinn.<sup>446</sup> So kann der Begriff *family* auch auf Vereine, auf die Belegschaft einer Firma mitsamt dem Patron als "Familienoberhaupt" oder auf eine behördliche Abteilung mitsamt dem Chef etc. als "Oberhaupt" dieser *family* übertragen werden. Der Begriff *family picture* (Familienporträt) ist im verwandtschaftlichen Sinn zudem ein sehr lockerer, weil er auch auf Gruppenporträts mit bloss einigen Teilen der (Kern-)Familie oder auf Gruppenporträts mit sonstigen Verwandten, etwa Schwiegerverwandten etc., zutrifft. In jedem Fall versinnbildlichen sogenannte *familiy pictures* aus der emischen Perspektive die

---

<sup>446</sup> Vokes (2008:348-349) hat bei seinen Forschungen im südwestlichen Uganda ebenfalls das Familienporträt als ein wichtiges fotografisches Genre erkannt.

jeweilige Gemeinschaft und deren angestrebte Einheit (*unity*). Diese bedeutet Zusammenhalt, das Ziehen an einem Strick und somit Stärke: "*Unity is strength*" ist denn in Bamenda - etwa bezüglich Grossfamilien - eine gern ausgesprochene und gehörte Redeweise.

Abb. 97 ist ein schönes Beispiel dafür, dass die *togetherness* bei Anlässen nicht nur bei verwandtschaftlichen, sondern auch bei nicht verwandtschaftlichen *families* mit einer gemeinsam getragenen *uniform* inszeniert und zum Ausdruck gebracht werden kann. Die Abbildung zeigt ein Hochzeitsfoto, auf dem eine Frauengruppe in blauer *uniform* mit dem Brautpaar posiert. Sehr wahrscheinlich ist die Braut Mitglied dieser Frauengruppe.

Ein visuelles Merkmal, an welchen man fotografische "Familienporträts" im übertragenen Sinn in der Tendenz erkennen kann, also beispielsweise "Familien" in Form von Korporationen wie Firmen und Behördenabteilungen, ist zum Beispiel, dass nur Erwachsene auf diesen Gruppenporträts zu sehen sind - ohne die sonst häufig anzutreffenden Kinder wie bei einem Foto mit "echten" Familienmitgliedern und Verwandten. Ferner können die Arbeitskleidungen, das Geschäft oder der Arbeitsplatz oder Ähnliches im Hintergrund des Fotos entsprechende Hinweise liefern.

Familienfotos mit Verwandten lassen sich vielfach durch ihre Gruppenarrangements mit Kindern und Erwachsenen erraten. Bei einem Doppelporträt mit zwei Familienmitgliedern kann allerdings - vor allem, wenn sie etwa gleichen Alters sind (Jugendliche, Erwachsene) - die Ungewissheit bestehen, ob es sich hierbei nun etwa um ein Familienporträt (Verwandte) oder um ein Freundschaftsfoto handelt (Kapitel 2.7.1.).

Für Gruppenarrangements von *family pictures* gelten die üblichen Konventionen für Gruppenporträts (Kapitel 2.5.5.). Bei Familien sind zwei Kompositionsarten üblich: a) Die Eltern sind in der Mitte platziert, ihre Kinder um sie herum (Abb. 155; Kapitel 2.5.5.), oder b) je ein Elternteil links oder rechts aussen stehend am Rand der Gruppe. Auf diese Weise "beschützen" ("*to protect*") die Eltern die Kinder in der Mitte, wie sich der Fotograf Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*), Bamenda, ausdrückte.<sup>447</sup>

Während Variante a) den oben erwähnten üblichen Konventionen für Gruppenarrangements folgt, erfüllt Variante b) zwar die ästhetische Forderung nach Symmetrie, jedoch weniger die Regel, die hierarchisch höheren Personen (Eltern) in der Mitte des Gruppenarrangements einzureihen. Die periphere Positionierung am Rand des Gruppenarrangements wird sonst häufig von Personen mit geringerem Rang und Sozialstatus eingenommen (Kapitel 2.5.5.). Eine weitere Ausnahme sind Schulklassenfotos. Hier kann - wie in Europa und Nordamerika -

---

<sup>447</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh am 10.4.06 in Bamenda.

die ranghöchste Person, die Lehrerin oder Lehrer, seitlich am Rand des Gruppenarrangements stehen.

Bei der Variante a) können die Eltern sitzen, während die Kinder stehen (Abb. 155). Bei Variante b) stehen die Eltern wie die Kinder häufig. Neben stehenden Personen zu sitzen kann auf Fotos Hierarchie und Autorität ausdrücken (Kapitel 2.5.5.). Kleine Kinder werden bei der Variante a) normalerweise vor oder seitlich ihren sitzenden Eltern positioniert. Auf diese Weise sind sie auf der Fotografie sichtbar (Kapitel 2.5.5.). Die grösseren Kinder oder Verwandten wiederum, die im Stehen ihre (Gross-)Eltern überragen, befinden sich in solchen Fällen jeweils oft nach hinten oder seitlich versetzt (Abb. 155).

Bei den heute in Bamenda seltener gewordenen polygynen Haushalten findet man oft Familienporträts mit grösseren Gruppenarrangements, zum Beispiel den Ehemann mit all seinen Ehefrauen und zahlreichen Kindern. Aus traditioneller Sicht bedeutet es für einen Mann viel Prestige, möglichst viele Ehefrauen - man denke nur an die gezahlten Brautpreise! - sowie viele Nachkommen gezeugt zu haben (Goheen 1996: 35; Abb. 156). Das Foto auf Abb. 156 wurde gemäss einem Gespräch mit dem Vater der Familie, Pa Dominic, am Tag aufgenommen, als einige seiner Kinder die christliche Taufe erhielten.<sup>448</sup> Es gibt auch Familienfotos, auf denen sich Väter oder Mütter einzeln mit ihren Kindern und allenfalls auch mit ihren Enkelkindern ablichten lassen. Das Foto auf Abb. 157 ist ein solches Beispiel. Ein Vater posiert mit den Kindern und Grosskindern seiner Familie. Letztere können im afrikanischen Kontext gemeinhin ebenfalls als seine Kinder bezeichnet werden.<sup>449</sup>

Ein Foto, das die porträtierte Person als Elternteil zeigt, bringt Respekt. Denn zu heiraten und Kinder zu haben, wird gesellschaftlich und von der Familie verlangt. Erst durch eigene Kinder wird man zum vollwertigen gesellschaftlichen Mitglied. Dies unter anderem, weil Kinder zu haben bedeutet, dass die Gesellschaft fortbesteht, dass es weiterhin die das Leben erleichternde *togetherness* geben kann, dass somit der der *togetherness* entgegenstehende Tod besiegt wird sowie vor allem auch, dass die eigene Familie und ihre Ahnen weiterleben können. Die Ahnen bleiben nur durch das Fortbestehen der Familie am Leben und dadurch, dass sie durch die Familie erinnert werden. Nur durch eigene Kinder kann man ihm Ahnenkult verehrt werden und als Ahne weiterleben. Und nur durch das Fortbestehen der Familie können sich die Ahnen auch in einzelnen jungen Individuen der Familie reinkarnieren – letzteres ist zumindest im Kameruner Grasland ein traditionell-religiöser Gedanke.<sup>450</sup> Die

---

<sup>448</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Dominic am 4.1.07 in Bamenda.

<sup>449</sup> Gemäss einem Gespräch in Bamenda mit Leila vom 10.7.06, einem Mitglied der entsprechenden Familie.

<sup>450</sup> So können männliche Kinder manchmal von der Mutter mit *papa* (Vater) angesprochen werden. Einmal meinte eine junge Frau, sie müsse nun ihrer Grossmutter einen Pullover anziehen, weil es kalt sei (gemäss Begebenheit vom 29.11.06 in einem Dorf in der kamerunischen Region Nordwest). Und sie meinte, mit "Gross-



Ahnen bringen ihrer Familie den Segen und die erhoffte Prosperität im Leben. Kinder gezeugt zu haben, bedeutet also einen wichtigen Beitrag an die eigene Familie und an die Gesellschaft geleistet zu haben. All diese Feststellungen ergaben sich durch verschiedene Begebenheiten und Gespräche mit Leuten in der Region Nordwest, die hier in Details nicht weiter dargelegt werden sollen. Obige Aspekte des Ahnenglaubens sind in der Literatur über das subsaharische Afrika weithin bekannt (vgl. zum Beispiel Triebel 2001:22).

Eine bislang noch nicht angesprochene Variante des Familienporträts sind diejenigen Fotos, die die Kinder allein ohne Eltern zeigen. Dabei kommt gerne ein spezielles Gruppenarrangement zur Anwendung: Es werden die Kinder nach Grösse und Alter der Reihe nach nebeneinander gestellt. Das heisst, das jüngste und kleinste Kind ist beispielsweise ganz links positioniert und die anderen Kinder stehen ihrem Alter und ihrer Körpergrösse entsprechend in einer aufsteigenden Reihe rechts von ihm. Die Reihenfolge kann auch von rechts nach links gerichtet sein.

Mit auf ein Foto von Familienmitgliedern kommt gelegentlich einmal auch ein Freund, eine Freundin der Familie. In diesem Falle verwischen sich die Grenzen zwischen den Genres des Familien- und des Freundschaftsfotos. Der Freund oder die Freundin der Familie wird grundsätzlich in die Symmetrie des Gruppenbildes integriert.

Die Arrangements in der Gruppe nehmen übrigens die Porträtierten oft selbst vor oder der Fotograf übernimmt die Regie. Für das Arrangement der Kinder geben oft die Eltern die Anweisungen.

Babys werden auf den Familienfotos häufig von der Mutter, vom Vater oder einem der grösseren Kinder auf dem Arm gehalten. Dabei wird das Baby vom Rücken der Frau genommen, auf den es beim Verlassen des Hauses gebunden wird. Würde das Baby auf dem Foto nicht porträtiert werden, bliebe unter anderem der Stolz der Eltern und das gesellschaftliche Prestige des Elternseins unsichtbar.

Familienporträts versinnbildlichen die Vorstellung (*image*) einer geeinten, daher funktionierenden und prosperierenden Familie. Eine geeinte, harmonisch und solidarisch lebende (Gross-)Familie bedeutet – gerade auch in einem Staat ohne echte Rechtssicherheit – wie erwähnt Schutz und Hilfe in ökonomischer, sozialer wie auch - angesichts des Ahnensegens - in übersinnlich-religiöser Hinsicht. Die Familie steht aus all den angeführten Gründen auch für ein gesellschaftskonformes und ein gutes Leben.

---

mutter“ das Kleinkind auf ihrem Rücken! Ebenso hiess es in einer Familie, als ein älterer veheirateter Pa gestorben war, dass das gerade neugeborene Kind in dieser Familie eben dieser Pa sei, dass er zurückgekommen sei. Dem Kind wurde der Name des verstorbenen Pa gegeben (gemäss einer Begebenheit am 7.8.06 im Dorf "Z" [anonymisiert] in der kamerunischen Region Nordwest).

### 2.7.3. Ehe- oder Liebesbeziehungsfotos

Bei diesem (Sub-)Genre des Gruppenporträts handelt es sich heutzutage in Bamenda vor allem um Doppelporträts, da sich in letzter Zeit in Bamenda das christliche Ideal monogamer Ehe- und Liebesbeziehung als Leitbild zwischen den Geschlechtern durchgesetzt hat. Gleichwohl gibt es auch heute noch polygyne Eheverhältnisse, womit neben Doppelporträts grundsätzlich auch Gruppenporträts mit einem Mann und mehreren Ehefrauen zum hier behandelten Genre zählen können.

In Bamenda kann beim Zeigen des Genres der Ehe- oder Liebesbeziehungsphotos durchaus gesagt werden, dass dies ein *picture of a couple* sei (Abb. 152). Sonst kann – wie in Kapitel 2.7.1 erwähnt - ohne eindeutige Posen eine Ehe- oder Liebesbeziehung nur vermutet werden. Es bleibt dann rein vom Foto her wie gesagt oft ein Rest Zweifel, ob es sich vielleicht nicht einfach um zwei Familienmitglieder (Familienporträt) oder um zwei Freunde (Freundschaftsportrait) handelt. Gleichwohl wird wie erwähnt ein Doppelporträt nicht gleichgeschlechtlicher Personen in Bamenda schnell einmal als das Foto einer Liebes- oder Ehepaarbeziehung gedeutet (Kapitel 2.7.1.). Kommen bei Personen unterschiedlichen Geschlechts auch noch das Händchenhalten oder das erwähnte Neigen der Köpfe (Abb. 158) zueinander hinzu, so nährt das die Interpretation als Ehe- beziehungsweise Liebespaarfoto. Ganz eindeutig handelt es sich um ein Ehepaarfoto, wenn es am (kirchlichen) Hochzeitstag aufgenommen worden ist. Dies also, wenn die Frau ein weisses Brautkleid trägt – eventuell mitsamt weissem Schleier (Abb. 159).

Die Hochzeitskleidung änderte sich im Lauf der Zeit: Auf früheren Hochzeitsfotos trägt neben der Frau im weissen Brautkleid der Mann einen dunklen Anzug und weisse Handschuhe. Letzteres, weisse Handschuhe getragen vom Bräutigam (Abb. 159), ist heute bei Hochzeiten in Bamenda nicht mehr oft zu sehen. Doch kann man hier und da in den Stuben privater Haushalte solche meist älteren und schwarzweissen Hochzeitsfotos vergrössert an den Wänden finden (Abb. 159). Das typischste Hochzeitsfoto mit Braut und Bräutigam wurde und wird oft nach der kirchlichen Trauung auf den Stufen vor der Kirche aufgenommen.

Wenn eine Frau links (*woman han[d]*) vom Mann posiert – wenn beispielsweise beide nebeneinander sitzen oder stehen -, kann dies in Bamenda schnell als Zeichen für eine Ehe- oder Liebesbeziehung interpretiert werden. Dies nach meinen Erfahrungen besonders unter den älteren Generationen. Die *woman hand*-Regel ist bereits im obigen Kapitel 2.5.5 behandelt worden, das sich mit grundlegenden ästhetischen Konventionen befasst.

Christraud Geary meint, wenn ein Mann auf einem Foto als Geste seine Hand auf die Schulter der Frau lege, dass damit die eheliche Verbundheit zum Ausdruck gebracht würde (Geary

2004:156). Solches kann sicherlich zutreffen, denn körperliche Berührungen zwischen Mann und Frau auf einem Foto konnten und können wie gesagt in Bamenda - und vermutlich in vielen sub-saharischen Gegenden (vgl. Vokes 2012b:226) - relativ schnell zu diesem Schluss führen.

Vor allem ein Kuss wäre und ist ein klares Zeichen für eine Ehe- oder Liebesbeziehung. Doch einen Kuss sieht man in Bamenda auf Fotos ganz selten. Küssen ist in Bamenda wie in anderen sub-saharischen Gegenden (vgl. Jewsiewicki 1991:175) in der Öffentlichkeit und vor anderen Leuten tabu.<sup>451</sup> So beobachtete ich während meiner Aufenthalte in Kamerun nie in den Fotostudios eine solche Aufnahme und sah in all den gesichteten Fotosammlungen nur einmal das fotografische Doppelporträt eines sich küssenden Liebespaars.

Wie bei anderen Fotos kann man bei Ehe- und Liebespaarfotos gelegentlich auf ethnische Besonderheiten stossen. So habe ich im Haushalt einer Fulbe-Frau in Bamenda ein Foto gesehen, das in romantischer Art ein Ehe- oder Liebespaar auf einem Pferd zeigte, während hinter ihnen die Landschaft zu sehen war. Die junge Frau sass hinter dem jungen Mann und legte ihre Arme liebevoll um dessen Körper. Die Fulbe, in Bamenda Mbororo genannt, sind ursprünglich ein Nomadenvolk. Romantik und traditionelle ethnische Identität verschmolzen in diesem Foto.<sup>452</sup>

Um das Ehe- oder Liebespaarfoto in Bamenda gesellschaftlich besser einordnen zu können, ist es wichtig zu wissen, welche Arten von Liebes- und Eheverhältnissen existieren. So a) die Heirat und Ehe, wobei es egal ist, ob diese nun von den Familien arrangiert wurde oder ob es sich um eine Liebesheirat handelt. Mit dem Begriff "Paar" kann aber auch b) eine (vorläufige) Lebensgemeinschaft ohne Heirat gemeint sein. Ein solches informelles Konkubinat wird in Bamenda auch *kam we stay/come we stay* genannt. Bei einem "Paar" im hiesigen Sinn kann es sich c) aber auch einfach nur um eine festere beziehungsweise lockere Liebesbeziehung handeln.

Hinter dem tatsächlichen oder angenommenen Paarfoto steckt aber als gesellschaftlich-kulturelle Vorstellung noch mehr: Auch dieses Genre verkörpert das gute Leben. Die sexuelle Beziehung zwischen Mann und Frau führt - wie oben in Kapitel 2.7.2 erwähnt - letztlich zum gesellschaftlich respektierten Dasein als Eltern.

---

<sup>451</sup> Eine Ausnahme ist nur das Küssen des Brautpaares bei der zivilrechtlichen und bei der kirchlichen Hochzeit. Dabei wird der Bräutigam aufgefordert, die Braut zu küssen und öffentlich seine Liebe zu demonstrieren (siehe unten). Nur gelegentlich sah ich, dass sich Liebespaare in Bamenda und im öffentlichen Raum in der Nacht und somit im Schutz der Dunkelheit küssten. Hier und da kommt es auch vor, dass ein Liebespaar kurz in ein Fotostudio geht, um sich dank der dortigen "Privatsphäre" ungestört küssen können.

<sup>452</sup> Begebenheit in Bamenda vom 18.9.09.

Allerdings kann ein Foto mit Mann und Frau eine negative Wertung erhalten, wenn Familienmitglieder der Porträtierten es als ein Bild eines Liebespaars interpretieren. So verlangen ältere Generationen und die Kirchen ein Verbot von vorehelichem Geschlechtsverkehr. Des Weiteren können vermutete Liebespaarfotos vor allem für die jungen Frauen unangenehm werden, wie ich durch Gespräche oder auch Beobachtungen mitbekam: Ein Mädchen beispielsweise, das sich mit Männern herumtreibt beziehungsweise diesen Ruf bekommt, schädigt in den Augen der Eltern und anderer Familienmitglieder den Ruf seines Hauses. Unter Umständen könnte im Fall einer Rufschädigung zudem ein höherer Brautpreis für die Tochter nicht mehr zu erreichen sein, was Familienmitglieder sehr ungern in Kauf nehmen. Je nach örtlicher Herkunft der Braut, also je nach *village* beziehungsweise *fondom* und den dortigen Gepflogenheiten, kann in der Region Nordwest ein Brautpreis hoch oder auch relativ tief sein. Ebenso geht es bei Liebesbeziehungen und Heiraten natürlich auch um neue Verwandtschaften, um neue ökonomisch-reziproke Verhältnisse, um eine gute Partie und den Ruf der Familie, weshalb die Eltern bei der Heirat auch (mit-)entscheiden wollen. Aus "traditioneller" Sicht und angesichts der Hierarchie zwischen Eltern und Kindern ist es das elterliche Recht, den möglichen Heiratspartner ihres Kindes zu bestimmen oder mindestens zuerst vorgestellt zu bekommen, die Verbindung zu genehmigen und dann die Brautpreisverhandlungen (Pidgin-Englisch: *knock door*) mit der Familie der möglichen Braut aufzunehmen.

Ma Yvette, eine Mutter Anfang vierzig, hat ihrem etwa zwanzigjährigen Sohn Frederik in meiner Anwesenheit klar gemacht, dass sie sich nicht respektiert fühle, wenn er seine Freundin in ihr Haus brächte. Sie meinte, sie hätte sich als junge Frau jeweils von ihrem Freund abgewandt, wenn sie ihrer Mutter auf der Strasse begegnete und ihr so den nötigen Respekt erwiesen. Für sie hielt nun ihr Sohn die Regeln nicht ein.<sup>453</sup> Gerade mehr oder weniger eindeutige Liebesbeziehungsphotos oder *sexy pictures* (Kapitel 2.8.2.4.) können also in Familien eine gewisse Unruhe auslösen.

Wie sehr ältere Generationen in Heiratsangelegenheiten bestimmen möchten und wie sehr sie teils noch die arrangierte Heirat präferieren, bekam ich mehrmals sozusagen am eigenen Leib mit. Es kam verschiedentlich vor, dass mir Eltern, die mich, den europäischen Ethnographen, für einen immens reichen Mann hielten, spontan eine Tochter als Frau anboten. Dabei wurde dann jeweils auch gleich klar, dass sie die Meinung ihrer Töchter überhaupt nicht in Betracht ziehen wollten. Gegenüber strikt von "oben" und von den Eltern arrangierten Heiraten steht allerdings heute für die meisten jungen Leute in Bamenda die romantische Liebe im Vordergrund, was eine für die involvierten Familien korrekte Heirat mit Brautpreis natürlich nicht

---

<sup>453</sup> Gespräch zwischen Ma Yvette und ihrem Sohn Frederik am 11.8.09 in Bamenda.

ausschliesst. Hier und da bekam ich auch mit, dass junge Frauen gar nicht mehr heiraten wollen, um dem Schicksal zu entgehen, einem mehr oder wenig arbeitslosen oder einem verantwortungslosen Ehemann unterjocht zu sein und dann für den Haushalt samt Kindern alleine aufkommen zu müssen. So hat die Fotografin Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo*, Bamenda, aus diesem Grund nie geheiratet (Kapitel 2.4.4.). Eine Emanzipation der Frauen zeigt sich auch darin, dass sie heute Polygynie häufig ablehnen (Mbaku 2005:139). Während es heute in Bamenda "moderne" Ehen mit gleichberechtigten Ehepartnern gibt, beansprucht gleichwohl mancher junge Mann weiterhin die traditionelle Rolle, bei welcher er in der Ehe das Sagen hat.

Dass junge Männer vor ihren Freunden gerne mit dem Foto einer jungen Frau prahlen und diese als ihre Freundin ausgeben, ist bereits angesprochen worden (Kapitel 2.4.2.). Andererseits können auch junge Frauen den Freundinnen stolz ihren Liebhaber zeigen.<sup>454</sup>

#### 2.7.4. Freundschaftsfotos

Bei Freundschaftsfotos (*friendship pictures*) im hiesigen objektzentrierten Sinn handelt es sich wie bei den Familien- und Ehe/Liebespaarporträts um Lichtbilder, die mindestens zwei Personen zeigen. Auch hier wird aus emischer Sicht insbesondere durch gemeinsames Posieren für das Foto, durch das schlichte Beieinanderstehen *togetherness* vermittelt.

Sind auf einem Foto zwei oder mehr Personen gleichen Geschlechts und Alters zu sehen, so kann man rein objektzentriert interpretiert mit einem gewissen Recht von einem Freundschaftsfoto ausgehen: In einem solchen Fall bleibt nur die Möglichkeit eines Fotos von Verwandten (Familienfoto) oder eben von Freunden. Ein solches Foto kann beides sein, denn Verwandtschaft schliesst Freundschaft im Grunde nicht aus. In der Familie beziehungsweise in der Verwandtschaft hat man in Bamenda oft eine ganz gute Freundin, einen ganz guten Freund, der/dem man voll vertraut, mit der/dem man sich austauscht und berät. Dies ergab sich aus verschiedenen Gesprächen, insbesondere mit Frauen.

Freundschaft ist in Bamenda ein sehr weiter und vager Begriff. Sprachlich verwendet man auf Englisch oder Pidgin-Englisch kaum kategoriale Unterscheidungen wie im euro-amerikanischen Raum, in welchem man Bekannte, Kollegen und Freunde unterscheidet. Man spricht in Bamenda häufig stets von einem Freund oder einer Freundin (Englisch: *friend*; Pidgin: *fren*). Allenfalls greift man im Fall einer Enttäuschung auf den Begriff des schlechten Freundes (*bad friend*) zurück. Andererseits ist von einem guten Freund (*good friend*) die Rede, wenn die soziale Beziehung als positiv empfunden wird.

---

<sup>454</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik im Jahr 2009 in Bamenda.

Wie im Kapitel 2.5.5 über Posen erwähnt kann der Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit auf einem Foto mit Gesten und Posen verstärkt werden. So zum Beispiel mit Berührungen, Händehalten, Köpfe-zueinander-Neigen oder etwa mit der Pose des Unterstützens (*supporting*) (Kapitel 2.7.1.).

Das Tragen einer Freundschaftsuniform ist ein besonders starkes Zeichen von Verbundenheit. Uniformen können indizieren, dass es sich entweder um Freunde (*friendship picture*) oder um Mitglieder einer *family* im engeren oder weiteren Sinn handeln kann (*family picture*) (Kapitel 2.7.2.). Auf Abb. 160 ist ein Freundschaftsfoto aus dem Jahr 1979 zu sehen, auf welchem sich die Porträtierten einer Freundschaftsuniform erfreuen.<sup>455</sup>

Insgesamt ist festzustellen, dass man – aus emischer Sicht - Freundschaftsfotos “rein“ fotografisch-objektzentriert oft nur vermuten kann. Doch existiert das Freundschaftsfoto auch rein objektzentriert, denn manchmal ist der Fall eines Freundschaftsfotos visuell vom fotografischen Porträt her ziemlich eindeutig. Dies beispielsweise, wenn drei, vier oder noch mehr gleichaltrige SchulkameradInnen in Schuluniform zusammen auf einem Foto zu sehen sind (Abb. 154 und 161). Dass die SchulkameradInnen alle einer einzigen Familie entstammen ist in solchen Fällen recht unwahrscheinlich. Es können fast nur FreundInnen sein. Auch wenn sich beispielsweise vier, fünf oder sechs Jugendliche im gleichen Alter und zum Spass in Kampfkunstposen ablichten lassen (vgl. Pinther 1998:29), darf als ziemlich sicher angenommen werden, dass es sich um ein Freundschaftsfoto handelt.

Abb. 162 zeigt ein weiteres Beispiel, bei dem ein Freundschaftsfoto ebenfalls mehr oder weniger auf der Hand liegt. Zwei Mädchen posieren in Schuluniform vor der Kamera. Sie berühren sich und drücken damit ihre Verbundenheit aus. Eine Freundin macht eine starke, aber sonst kaum je auf Fotos zu sehende Freundschaftsgeste: Sie legt ihre Hand auf das Herz ihrer Freundin. Auch dieses Foto wurde aus bildrechtlichen Gründen nachgestellt. Auf dem Originalfoto waren zwei junge Frauen in der Uniform einer katholischen Mädchenvereinigung zu sehen. Wahrscheinlich ist ein Freundschaftsfoto auch, wenn sich zwei Teenager (oder junge Erwachsene) in einer jugendkulturellen Freundschaftsuniform (das gleiche T-Shirt mit den gleichen Jeans etc.) zeigen. Solche und ähnliche Fotos können aber selbstverständlich auch Familienfotos sein, sollten die abgebildeten Personen derselben Familie angehören.

Wie erwähnt (Kapitel 2.7.1. und 2.7.3.) kann bei einem Foto von Freunden ungleichen Geschlechts aus emischer Perspektive rasch der Verdacht eines Liebes-/Ehepaarfotos aufkommen. Freundschaftsfotos, die Mann und Frau zusammen porträtieren, konnten und können daher manchmal den Ehefrieden stören. Der Ehemann kann ausrasten, wenn er auf einem

---

<sup>455</sup> Gemäss Gespräch mit Aisha am 23.7.06 in Bamenda.

Foto einen ihm unbekannten Mann an der Seite seiner Frau erblickt. Dies haben mir mehrere, insbesondere ältere Frauen in Bamenda mitgeteilt. Für ältere Generationen dürfte dies wohl eher zutreffen. Denn früher war die Ehefrau noch viel mehr als heute dem Ehemann untertan. Um prestigeträchtige (angebliche) Kontakte und Freundschaften nachzuweisen, lassen sich manche Leute in Bamenda gerne zusammen mit reichen/mächtigen oder prominenten Leuten ablichten (Freundschaftsfoto).<sup>456</sup> Das ist offenbar auch in manch anderer sub-saharischen Gegend so (vgl. Vokes 2012b:225). Reiche/mächtige oder prominente Leute können etwa ein *whiteman*, ein *bushfaller*, ein hoher Beamten/Politiker oder etwa ein etablierter, wohlhabender Unternehmer sein. Das Foto kann dann soziales Kapital im Sinne Bourdieus bedeuten (Kapitel 1.4.2). In Yaoundé ergeben sich im *Hotel Hilton*, wo Prominente und Stars absteigen, solche Kontakte und (angebliche) Freundschaftsfotos öfters. Ein ambulanter Fotograf mit dem Geschäftsnamen *Etienne Photo*, der oft in der Nähe des *Hotel Hilton* nach Kundschaft Ausschau hält, hat mir solche Lichtbilder präsentiert. *Etienne Photo* legte mir unter anderem ein Foto vor, das er auf den Eingangsstufen zum *Hotel Hilton* schoss: Es zeigte einen seiner Kunden zusammen mit dem weltbekannten kamerunischen Musiker Manu Dibango.<sup>457</sup>

In manchen sub-saharischen Fotokulturen wünschen sich gelegentlich KundInnen Fotocollagen oder heute auch digital bearbeitete Fotografien, auf denen sie zusammen mit einem berühmten oder mächtigen Mann erscheinen (Haney 2010a:84-86). Solche manipulierten Fotos können von Drittpersonen aufgrund geringerer Erfahrung mit medialen Bildern für real gehalten werden (Behrend 2001:304-305; Kapitel 1.1., 2.6. und 4.3.1.3).

## **2.8. Fotografische Genres III: das objektzentriert-inhaltliche Genresystem hinsichtlich weiteren (sub-)kulturell relevanten Bedeutungen und Themen**

Dieses Kapitel will eine weitere Einordnung fotografischer Genres liefern, die nicht nur für die lokal in Bamenda produzierte Fotografie, sondern angesichts der in der Literatur publizierten Fotos (Kapitel 1.2.) auch für manche anderen sub-saharischen Fotokulturen nützlich sein dürfte (vgl. Wendl/Behrend 1998).

Die generische Einteilung wird hier, wie die Überschrift dieses Kapitels anklingen lässt, unter dem Gesichtspunkt von fotografischen Inhalten, Themen und (sub-)kulturellen Konnotationen vorgenommen, die in den bisherigen die fotografischen Genres adressierenden Kapiteln 2.6

---

<sup>456</sup> Pa Scott Fominyam, der ab 1961 Regierungsfotograf und in dieser Funktion ab 1974 in der Provinz Nordwest (heutige Region Nordwest) tätig war, erzählte mir beispielsweise lächelnd, dass er immer wieder von ihm unbekannten Leuten zu einem Drink eingeladen wurde. Dies aus Dankbarkeit, weil er sie einmal als Regierungsfotograf bei einem wichtigen Anlass und/oder zusammen mit hochrangigen Leuten abgelichtet hatte. Er meinte, die Fotografie habe ihn seinerzeit populär gemacht (gemäß Gespräch mit Pa Scott Fominyam am 13.9.09 in seinem Haus in Bamenda).

<sup>457</sup> Gemäss Gespräch mit *Etienne Photo* am 9.2.08 in Yaoundé.

und 2.7 noch nicht berücksichtigt wurden. Dabei vermitteln die hier vorgestellten fotografischen Genres sehr häufig Identitäten der porträtierten Menschen - wie dies gelegentlich auf andere Art die in den Kapitel 2.6 und 2.7 behandelten Genres tun. Bei diesen Identitäten geht es zum Beispiel um vernünftiges, korrektes und "verantwortliches" Erscheinen mit dem hier sogenannten bürgerlichen Porträt (korrektes formelles elitäres Porträt; siehe unten). Oder es geht umgekehrt im Sinn der jugendkulturellen Porträts eher um ein informelles, ja teils sogar um ein "unvernünftiges" und "unverantwortliches" Bildnis eines (jungen) Menschen (siehe unten).

Die hier vorgestellten inhaltlich-thematischen Genres richten sich vorwiegend am Vorder- und Mittelgrund einer Fotografie aus. Sie orientieren sich oft an der porträtierten Person, an ihrer Pose und ihrer Kleidung.<sup>458</sup> Doch auch die Partien vom Bildmittel- bis Bildhintergrund können eine Rolle spielen. So zum Beispiel beim weiter unten erläuterten "Arbeitsplatzfoto" (*working place picture, job site picture*; Kapitel 2.8.4.).

Fast alle der hier zur Diskussion stehenden Genres können sowohl als Einzel- oder als Gruppenporträt vorkommen. Sie sind auf Abb. 163 in einer Übersicht vereint. Zudem stellt die Abb. 164 die wichtigsten der nun zu erörternden Genres der lokal produzierten *Porträt*fotografie in einem Schaudiagramm dar.

Um den kulturellen Sinn und die kulturellen Bedeutungen der im Folgenden behandelten Genres besser verständlich zu machen, wird es hin und wieder nötig sein, kapitelmässig etwas vorzugreifen. So wird dieses Kapitel nicht darum herum kommen, gewisse Aspekte des Konsums von Fotos schon jetzt anzuschneiden. Der Konsum von Fotos in der Stadt Bamenda wird jedoch erst im Kapitel 4 Hauptthema sein.

Allgemein können Fotografien aus einer Fotokultur – je nach wissenschaftlichem Interesse - aus verschiedenen generischen Blickpunkten betrachtet werden. Die obigen und folgenden generischen Gliederungen erheben also nicht den Anspruch, die einzig "wahren" und möglichen zu sein.<sup>459</sup> Sie sind "bloss" jene, die mir für Bamenda aus emischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive als am bedeutsamsten erscheinen.

---

<sup>458</sup> In ihren Bedeutungen und im Detail sind Kleidungen in West- und Zentralafrika schon vielfach abgehandelt worden. Die Literatur ist kaum überblickbar. Stellvertretend können hier die Dissertationen von Kerstin Bauer (2007) und von Divine Fuh (2009 [Publikation in Vorbereitung]) genannt werden.

<sup>459</sup> Liam Buckley hat beispielsweise versucht, für die Kolonialzeit Gambias die Unterscheidung der (Super-) Genres "*administrative photography*" und "*vernacular photography*" (alltägliche Fotografie) vorzuschlagen. Die *administrative photography* umfasst Lichtbilder im Auftrag von der Kolonialregierung wie Fotos von offiziellen Staatsanlässen, Dokumentationen des nationalen Fortschritts sowie Fotos vom (staats-)bürgerlichen Leben und Porträts zur Kategorisierung von Individuen. Die *vernacular photography* besteht für Buckley in jenen Lichtbildern, die kommerzielle Fotografen für jedermann in Fotostudios und auf der "Strasse" herstellten. Die *vernacular photography* sei ausserhalb der kolonialen Herrschaft gestanden und ihr gegenüber ein subversiver und widerständiger ästhetischer Akt der Selbstrepräsentation gewesen (Buckley 2010:147). Doch diese beiden Super-Genres hängen eng miteinander zusammen und Fotografen produzierten *administrative photography* und



### 2.8.1. Das korrekte Porträt

Das “korrekte Porträt“ ist in Bamenda überaus häufig. Als verbaler Ausdruck existiert der Begriff des “korrekten Porträts“ in Bamenda allerdings nicht. Doch als kulturelle Wahrnehmung ist es vorhanden. Das korrekte Porträt orientiert sich vor allem an den Kleidungen und an Posen der fotografisch porträtierten Personen. Es zeigt Bekleidungen und Posen, wie sie gesamtgesellschaftlich durch alle Generationen, soziale Schichten und Ethnien hindurch in Bamenda als gut geheissen werden. Besonders umfasst das korrekte Porträt die Kleidung, welche als schön und für den sonntäglichen Gang in die Kirche oder für das (Freitags-)Gebet in der Moschee als adäquat erachtet wird. Das heisst, ein Mann trägt beispielsweise Hemd und Hose oder einen Anzug mit oder ohne Krawatte oder einen schönen *boubou* – ein Überwurfsgewand, das mit dem muslimischen Kontext verbunden ist, jedoch unabhängig von der Konfession getragen werden kann (Abb. 165).

Beim korrekten Porträt können aus emischer Sicht verschiedene Sub-Genres oder Ausprägungen ausgemacht werden. So gibt es das traditionelle sowie demgegenüber das moderne korrekte Porträt. Im Weiteren kann man auch vom elitären und vom weniger elitären respektive vom normalen korrekten Porträt sprechen. Ein weiterer nützlicher Aspekt kann die Unterscheidung zwischen dem formellen und informellen korrekten Porträt darstellen (Abb. 163 und 164).

Als Erstes soll der Unterschied zwischen dem traditionellen und dem modernen korrekten Porträt etwas beleuchtet werden. Das traditionelle korrekte Porträt zeigt die Porträtierten in einer Kleidung, welche in Bamenda als afrikanisch-traditionell und/oder als eine Tracht der *graffis*<sup>460</sup> gilt. Unter den typischen Trachten des Kameruner Graslands ist besonders ein bestimmtes *traditional gown* zu nennen, das heute bei Festen relativ häufig getragen wird. Auf den Abb. 122, 156 und 157 ist dieses *traditional gown* zu sehen. Dieses *traditional gown* kann heute von jedem Mann getragen werden, der es sich leisten kann. Es gibt auch eine günstigere Variante dieses Überwurfsgewandes, das einfach aus gekauftem schwarzem Stoff besteht, auf welchem die fürs Kameruner Grasland typischen Ornamente in sehr einfacher Weise mit weissem, gelbem, grünem, orangem oder rotem Wollfaden gestickt sind. Gerade

---

*vernacular photography* durchaus zur gleichen Zeit (Vokes 2012b:208-209). Vokes wiederum möchte für das südwestliche Uganda zwischen einer städtischen Studiofotografie und einer *village photography* unterscheiden. Das Genre *village photography* habe sich von der formellen städtischen Studiofotografie abgehoben, indem Fotografen auf dem Land ab Mitte der 1930er Jahre informelle Porträts und an diversen gesellschaftlichen Anlässen Fotos zu schiessen begannen (Vokes 2008:352). Es stellt sich aber für mich die Frage, ob damals in Uganda nicht auch in den Städten informelle Porträts und Fotos an Anlässen aufgenommen wurden. Es könnte daher sein, dass Vokes im Grunde eher die in dieser Arbeit ausformulierte generische Unterscheidung zwischen “Studiofotografie“ und “ambulanter Fotografie“ (einschliesslich der Wanderfotografie) meint (Kapitel 2.1. und 2.3.).

<sup>460</sup> Der Pidgin-Ausdruck *graffi* meint eine Person aus dem Kameruner Grasland (siehe Glossar).

diese günstigere Variante wird heute von Männern wie übrigens auch von Frauen getragen. Zur traditionellen Tracht gehört bei Männern zudem die fürs Kameruner Grasland typische Kappe auf dem Kopf, die sogenannte *kontri cap* (auf Englisch: *country cap*; siehe Abb. 122, 156 und 157). Diese steht im Allgemeinen für Männlichkeit und verlangt gesellschaftlichen Respekt. Traditionelle Kleidung ist besonders bei Festen und traditionellen Situationen wie etwa beim Besuch eines Palasts und eines *fon* geeignet. Bei Männern gehört auch die stark traditionelle Tracht mit nacktem Oberkörper zum immer noch korrekten formellen, ja gar zum traditionell-elitären Porträt: Sie ist heute im Grunde nur noch geeignet für stark traditionell geprägte Situationen und wird vor allem von traditionellen Würdenträgern verwendet (Abb. 166).

Eine Tradition ist nichts absolut Statisches, sondern kann - wie alle Kultur - Wandel unterworfen sein (vgl. Horner 1990). So hat sich die traditionelle *graffi*-Tracht in den letzten hundert Jahren insbesondere bedeutungsmässig verändert. Noch zu Anfängen der Kolonialzeit konnten im Gebiet der heutigen Region Nordwest ökonomisch nur sozial und hierarchisch höherstehende Männer üppige Stoffkleidung tragen. Das war zudem Kleidung, die damals oft zusätzlich mit ihrer Ornamentik Privilegien und soziale Distinktion anzeigten (vgl. Horner 1990:17-20,137-138). Heute jedoch können die häufig immer noch gleichen textilen und traditionellen Ornamente auf traditionellen Kleidern von jedermann getragen werden.

Zum korrekten Porträt gehören auch die in Bamenda aus einheimischer Sicht als eher "afrikanisch" betrachteten Überwurfgewänder. So zum Beispiel der bereits erwähnte *boubou* für Männer (Abb. 165). Bei Frauen zählt in Kamerun zum korrekten Porträt die *kaba*, ein einfaches, sehr weit geschnittenes Überwurfgewand (Abb. 167). Da solche Kleidung in Bamenda gerne als "afrikanisch" bezeichnet wird, birgt sie aus emischer Perspektive oft gewisse Assoziationen zur afrikanischen Tradition. Gleichwohl gehört ein *boubou* oder eine *kaba* in Kamerun – objektiv betrachtet - letztlich zugleich auch zur modernen Alltäglichkeit.

Das moderne korrekte Porträt zeigt die Menschen in einer Kleidung, die in Bamenda heute oft die Konnotation von "westlich" in sich trägt. Damit gemeint sind bei Männern zum Beispiel Herrenanzug, Hemd und Krawatte. Bei Frauen zeigt sich die moderne und weiterhin als "westlich" konnotierte Ausprägung des korrekten Porträts zum Beispiel in der Form von Handtaschen<sup>461</sup>, Bluse und Rock oder in der Form eines Abendkleids oder gar in einem zweiteiligen Geschäftsanzug mit Jacke und Hose.

Zur "modernen" Kleidung gehört auch der *abacost*, ein Herrenanzug für Männer. Er wird stets mit offenem Kragen und sonst aber geschlossenen Knöpfen getragen. Die Ärmel reichen

---

<sup>461</sup> Auf den Handtaschen prangen mit Vorliebe klobige Markennamen (*griffes*) wie *Prada* oder *Gucci*. In nicht wenigen Fällen handelt sich dabei sicherlich um Fälschungen (Kapitel 2.5.5.).

in etwa bis zu den Ellbogen. Der *abacost* wurde unter Mobutu im damaligen Zaire zur Afrikanisierung der Kleidung – auch hinsichtlich der Staatsbeamten – eingeführt. Allerdings wird der *abacost* in Bamenda sehr selten und nur von älteren Männern getragen. Für die jungen Männer ist eine solche Kleidung zu altmodisch.

Eine weitere, jedoch gegenüber dem *abacost* in Bamenda heute verbreitete moderne, elitäre und als afrikanisch erachtete Kleidung ist die sogenannte *afritude*. Das ist lokal hergestellte Kleidung mit “afrikanischen“ Stoff-Applikationen, die etwa Hütten, Palmen und Ähnliches zeigen. Diese Kleidung ist – obwohl lokal produziert – sehr teuer und kann leicht um die 25'000 XAF kosten. Es ist Kleidung für *big men* (siehe Glossar) und zum Beispiel unter Geschäftsleuten beliebt (vgl. Fuh 2009 [Publikation in Vorbereitung]). Es gibt für die *afritude* bekannte und teure Marken lokaler Schneider wie etwa in Bamenda das Label *la griffe de la mort*, dessen Markenzeichen ein Totenkopf ist.

Insbesondere bei jüngeren Menschen äussert sich die Kleidung, die mit der heute alltäglichen “Moderne“ verknüpft ist, beispielsweise im Tragen von Jeans, normalen T-Shirts sowie sauberen und schönen Halb- und Turnschuhen. Jeans, T-Shirts und Turnschuhe sollten zwar vorwiegend zum unten vorgestellten jugendkulturellen Porträt gezählt werden, da sich so in Bamenda vor allem Jugendliche bekleiden. Ältere Gesprächspartner in Bamenda und in der Region Nordwest, mit denen ich über das Tragen von Jeans sprach, empfanden Jeans als nicht korrekte Kleidung, als Kleidung von jungen unangepassten Leuten. Auch anderswo im subsaharischen Raum gilt das Tragen von Jeans als jugendliche Kleidung – so etwa in der Côte d'Ivoire (Bauer 2001:255-258).

Ein T-Shirt ist in Bamenda bei erwachsenen Männern eher an der Grenze guter Kleidung, was den sonntäglichen Gang in die Kirche betrifft. Ein Hemd mit Knöpfen wäre geziemender. In Bamenda gilt gute Kleidung mit Hemd und Bügelfaltenhosen etc. zudem als “anglophon“: Die Nase rümpfend hat mir etwa eine junge Frau in Bamenda erzählt, dass die frankophonen KamerunerInnen am Sonntag mit dreckiger Alltagskleidung den Gottesdienst besuchten. Anglophone Landsleute würden sich dagegen für den Gottesdienst immer gut kleiden.<sup>462</sup>

Was die Ausprägungen des korrekten Porträts in moderner und traditioneller Ausführung betrifft, kommen wie erwähnt selbstverständlich auch die entsprechenden mit Moderne und Tradition assoziierten Foto-Kulissen zum Einsatz: Zu einem modernen Porträt in Anzug und Krawatte harmonisiert beispielsweise eine Stadtkulisse. Zu einem traditionellen Gewand wiederum passt eine gemalte Dorf- und Landschaftskulisse. Und der *natural background*

---

<sup>462</sup> Gemäss Gespräch mit Patricia am 30.7.09 in Bamenda.

ergibt aus emischer Sicht zu Anzug und Krawatte wie auch zum *traditional gown* ein stimmiges Bild (Kapitel 2.5.2).

Zwei weitere Sub-Genres des korrekten Porträts sind seine elitären und die normalen Ausprägungen (Abb. 163 und 164).

Anzüge, Krawatten und geschlossene Halb- und Schnürschuhe (*cover lace shoes*), eine schöne Bluse, ein Rock sowie Absatzschuhe oder ein schönes traditionelles Gewand können und sollen in Bamenda einen "elitären" (*elitist*) Eindruck erwecken. Viele Leute haben in Bamenda ziemliche Mühe, sich solche Kleidung kaufen zu können. Von der ärmlichen dörflichen Bevölkerung auf dem Land darf man diesbezüglich schon gar nicht sprechen! Informanten in Bamenda meinten, dass man mit elitären korrekten und formellen Porträts verantwortlich (*responsible*) aussehe. Der Ausdruck *responsible* meint, man handelt verantwortlich, hält also die allgemeinen sozialen Normen und Konventionen ein. Der Begriff *responsible* kann aber auch beinhalten, dass man ökonomisch genug stark ist (beziehungsweise so auf dem Foto erscheint), um gesellschaftliche Verpflichtungen übernehmen zu können, um finanziell die "Verantwortung" für Familienmitglieder und deren Kinder sowie für Freunde zu tragen. Somit kann im Wort *responsible* nicht nur guter Ruf, sondern auch hohes Ansehen mitschwingen. Gut gekleidet zu sein, kann auch bedeuten, dass man auf seinen Ruf und sein Aussehen achtet und dass man sozial attraktiv sein will. All dies weist implizit darauf hin, dass man soziale Beziehungen ganz offenbar wertschätzt, was wiederum kulturell sehr positiv konnotiert ist (Kapitel 2.7.). Das korrekte elitäre Porträt beinhaltet in Bamenda zudem, mondän, geschmackvoll und elegant zu sein, was beeindruckend und prestigeträchtig ist, und damit im sozial kompetitiven Bamenda ein gutes, befriedigendes Gefühl verleiht. Angelehnt an Buckley (2003:73-74) darf man behaupten, dass ein solches Foto den Eindruck erweckt, "*top on the world*" zu sein. Wenn immer möglich in der Öffentlichkeit und bei festlichen Momenten gut gekleidet zu sein, heisst in Bamenda auch, den gesellschaftlichen Normen und Konventionen zu entsprechen.

Viele Leute in Bamenda scheinen auch den ästhetischen Genuss guter Kleidung und schöner Frisur *per se* einfach zu lieben. Buckley (2003:137-138) hat deshalb wohl teilweise recht damit, dass man die Lust auf eine gute Erscheinung nicht immer bloss als eine Strategie sehen sollte, die ein (persönliches) wirtschaftliches oder soziales Ziel verfolgt. Allerdings ist die Verknüpfung des Ästhetischen mit sozialen und wirtschaftlichen Aspekten in Bamenda und wohl auch in anderen sub-saharischen Gegenden verbreitet (vgl. Behrend 2012). Nicht wenige Leute in Bamenda wollen gemäss meinen (Gesprächs-)Eindrücken ganz bewusst mit teurer Kleidung und Frisur gesellschaftlich beeindrucken. Auch in Gambia, wo Buckley seine

Feldforschung durchgeführt hat, dürfte dies so sein. Denn Buckley (2003:152) erwähnt beiläufig die Aussage eines Fotografen, dass Frauen auf ihren Porträtfotos ihren (ökonomischen) Reichtum offenlegen möchten.

Besonders elitär und teuer ist in Bamenda unter den Textilien wie erwähnt *lace*, ein Kleidungsstoff aus aufwändig gemachten Spitzen- und Litzenmustern (Abb. 137). Nur ein *big man* (siehe Glossar) beziehungsweise ein *big fish* („grosser Fisch“), eine wohlhabende Person also, kann sich solche Bekleidung leisten (Kapitel 2.5.5.). Natürlich können fürs elitäre Fotoporträt auch „elitäre“ Accessoires wie golden glänzende Armbanduhr am Handgelenk, gehobeneren Schmuck aller Art und Mobiltelefone etc. getragen und auf dem Foto zur Schau gestellt werden (Kapitel 2.5.5.). Das sind begehrten Dinge, welche sich viele Leute in Bamenda gar nicht oder nur unter Mühen leisten können. Allerdings ist immer zu beachten, dass von der einen zur nächsten Person in Bamenda hier und da ein gewisses persönliches Ermessen bestehen kann, was als normale und was bereits als elitäre Kleidung betrachtet wird.

Da ein langes und etwas aufwändiger gestaltetes *traditional gown* (Abb. 122, 156 und 157) ziemlich teuer sein kann, dürfen Porträtfotografien mit solchen Gewändern ebenfalls zum traditionellen sowie elitären Porträt gerechnet werden. Im traditionellen Bereich ist wie bereits angesprochen beispielsweise eine rote Feder (*red feather*) ein klarer Hinweis für einen elitären traditionellen Rang: Die rote Feder stammt von einer heute sehr seltenen Vogelart namens *Bannerman's Turaco* (*Tauraco bannermani*). Sie ist früher bei „grossen“ Taten, beim Töten eines Feindes im Krieg oder eines gefährlichen Tieres wie eines Elefanten, eines Leoparden etc. vergeben worden (vgl. Ritzenthaler/Ritzenthaler 1964:86). Heute ist sie eine hohe Auszeichnung, wenn sich unter anderem jemand für den *fon* beziehungsweise dessen *fondom* verdient gemacht hat. Sie wird je nach Region des Kameruner Graslandes in verschiedenen Weisen stolz an die traditionelle Kappe (*kontri cap*) gesteckt (Abb. 122). Auch Frauen werden traditionelle Abzeichen hohen Ranges verliehen. Hochrangige Frauen tragen jedoch keine rote Federn, sondern unter Umständen andere visuelle Abzeichen.

Gegenüber dem elitären korrekten Porträt zeigt das normale korrekte Porträt die Porträtierten in einer Weise, die BetrachterInnen von Fotos als nicht besonders elitär oder prestigeträchtig dünken. Dann sagten mir Leute in Bamenda unter anderem, die Erscheinung einer auf einem Foto porträtierten Person sei nicht besonders aufwändig und gewissermassen üblich und normal („*normal*“). Das heisst, die Porträtierten tragen nicht allzu teuer aussehende Kleidung wie ein einfaches T-Shirt, einfache Hosen und Plastiksandalen etc. und/oder zeigen sich mit nicht sehr teuer eingeschätzten Frisuren.

Manchmal finden sich generisch nicht ganz eindeutig einzustufende Porträtfotos. So kann auf einem Foto die Kleidung der porträtierten Person mit Anzug und Krawatte relativ elitär sein, während der Hintergrund nicht besonders luxuriös oder “schön“ ist und zum Beispiel eine ungeteerte Strasse zeigt. Auch kann der Hintergrund etwas sehr Elitäres wie einen teuren prestigeträchtigen Geländewagen beinhalten, während wiederum die Kleidung der porträtierten Person eher als “normal“ erscheint.

Als dritte Unterscheidung und Ausprägung des korrekten Porträts soll der Gegensatz zwischen formell und informell behandelt werden. Das Genre des formell korrekten Porträts zeigt eine porträtierte Person in einer für jedermann und für jeden gesellschaftlichen Moment (sehr) passablen Weise. Man könnte in der auf einem solchen Foto gezeigten Aufmachung sich jederzeit auf Bamendas Strassen und in der Öffentlichkeit zeigen. Besonders formell ist das elitäre Porträt, das zum Beispiel einen Mann in Anzug und Krawatte oder im *traditional gown* zeigt.

Es gibt jedoch auch das korrekte informelle elitäre Porträt, das nur insgeheim als korrektes und gutes Porträt gelten kann. Dieses Genre zeigt eine Person nicht für die Allgemeinheit, sondern nur für die vertrauten FreundInnen in korrekter und feierlich prestigeträchtiger Weise. Sozial eher distanzierte Personen könnten hingegen ein informelles Porträt als weniger gut und korrekt, je nachdem sogar als *not responsible* (unverantwortlich) empfinden. Hierbei geht es zum Beispiel um Porträts, die die porträtierte Person beim Biertrinken zeigen. Wer sich jedoch mit einer Bierflasche in der Hand – ob Mann oder Frau - ablichten lässt, kann in Bamenda schnell als SäuferIn respektive als AlkoholikerIn abgestempelt werden (Abb. 168). Dies trifft auch zu, wenn man sich – wie in Bamenda seit längerem üblich geworden - vielleicht mit mehreren Bierflaschen auf dem Tisch in einer Bar oder in einem Restaurant fotografisch porträtieren lässt. So kann es vorkommen, dass sich jemand für das auf dem Foto zu sehende ausgelassene Feiern mitsamt Bier in der Hand schämt, wenn es eine nicht nahestehende Person zu Gesicht bekommt.<sup>463</sup> Umgekehrt können Leute in Bamenda aber auf solche Fotos mit den konsumierten Bierflaschen auf dem Tisch – je mehr, desto besser - auch stolz sein. Dies zumal, wenn man in einem besseren und teureren Restaurant abgestiegen ist. Mit solchen Fotos kann man den näheren FreundInnen und Vertrauten prestigeträchtig demonstrieren, dass man Zugang zu Geld hat (vgl. Fuh 2009 [Publikation in Vorbereitung]). Bier ist für viele Menschen in Bamenda ein relativ teures Konsumgut. Porträtfotos in der gerade beschriebenen Form sind also informell, doch besitzen sie in ihrer Prestigeträchtigkeit bereits einen gewissen elitären Aspekt.

---

<sup>463</sup> Beobachtung vom 24.12.06 in Bamenda.

Wenngleich korrekte informelle Fotos gegenüber dem korrekten formellen Porträt stark in der Minderzahl sind, so gibt es sie immer wieder einmal. Insgesamt gilt, dass nachlässige Kleidung oft den Geschmack des Informellen in sich trägt. So zum Beispiel, wenn etwa Männer auf Fotos nur im Unterhemd und in kurzen Hosen gekleidet sind. In dieser Weise lassen sich viele Männer in der Öffentlichkeit und auf der Strasse niemals blicken, wenn sie wie üblich auf soziales Ansehen achten. Nur zu Hause beim Ausspannen oder bei harter körperlicher Arbeit gilt eine solche Kleidung in Bamenda als adäquat. Es kann aber – wie beobachtet – vorkommen, dass ein Mann einen *ambulant* an einem Sonntagnachmittag herbeiruft und von sich ein Foto in kurzen Hosen und im Unterhemd machen lässt. Dabei posierte er entspannt zu Hause in der mit Fernsehgerät und Sofa prestigeträchtig ausgestatteten Stube, während er zugleich eine grössere Mahlzeit zu sich nahm.<sup>464</sup> Ein solches Foto verbildlicht dann in informeller Weise das gute Leben und kann guten Freunden gezeigt werden. Es zeigt den Portätierten auch als ein in Bamenda sogenannter *choppa*.<sup>465</sup> Das Pidgin-Verb *fo chop* (sprich: tschopp; Englisch: *to chop*) beziehungsweise das Pidgin-Substantiv *chop* meint übersetzt “essen“ respektive “Essen”. Man sagt auf Pidgin auch *fo chop life*, was auf Deutsch “das Leben geniessen“ meint. Jemanden einen *choppa* (*chopper*) zu nennen verweist darauf, dass diese Person das Leben zu geniessen weiss.

Beim *modernen* korrekten formellen Porträt können übrigens alle der im Kapitel 2.5.5 erwähnten Posen vorkommen. Beim *traditionellen* korrekten formellen Porträt allerdings treten häufig - mit etwaigen Abweichungen - die frontalen und mit parallelen Beinen und Armen symmetrischen Posen auf, wie sie von Sprague für die Yoruba als traditionell beschrieben wurden (vgl. Sprague 1978a:52-55, 1978b:10-11; vgl. Abb. 122, 166 und 167). Die Abweichungen betreffen etwa eine Assymetrie bewirkendes Halten eines Gegenstands (Stock etc.) oder das Legen der Hände in den Schoss und Ähnliches (Kapitel 2.5.5.).

Nur ein formelles und korrektes Porträt, insbesondere das in Richtung elitär und elegant gehende Porträt, wird im Allgemeinen fotografisch vergrössert an die Stubenwand gehängt oder auch im Postkartenformat irgendwo gut sichtbar hingestellt – etwa in der Stube auf ein Salontischchen oder im Büro zum Beispiel auf das Pult.

In Bamenda existieren für das korrekte elitäre und formelle Porträt immerhin gewisse verbale Begrifflichkeiten. Bei Männern werden Porträts in der Form des korrekten modernen formellen elitären Porträts *gentleman picture* oder *decent man picture* sowie bei Frauen *perfect lady*

<sup>464</sup> Beobachtung am 19.9.2009 in Bamenda.

<sup>465</sup> Das Pidgin-Wort *choppa* würde man auf Englisch *chopper* schreiben. Doch das englische Wort *chopper* ergäbe nicht den hier gemeinten Bedeutungssinn auf Pidgin-Englisch.

*picture* genannt. Damit sind insbesondere Porträts in elitär-eleganter Aufmachung gemeint.<sup>466</sup> Doch können selbst solche Begriffe hier und da individuell verwendet werden: Es kann durchaus aus individueller Perspektive zu einem Porträtfoto gesagt werden, dass eine auf dem Foto porträtierte Person eine *perfect lady*, ein *decent man* oder ein *gentleman* sei. So kann es etwa durchaus sein, dass jemand – aus seiner individuellen Sicht – sogar wegen eines schönen T-Shirts über einen auf dem Foto porträtierten Mann sagt, dieser sei ein *gentleman* oder *decent man*, wie mir zum Beispiel der junge Frederik berichtet hat.<sup>467</sup> Aus allgemeiner und kultureller Sicht ist aber nach meinen Eindrücken in Bamenda ein solches Foto mit T-Shirt gleichwohl ein völlig normales korrektes Porträt.

Eine Sonderform und ein Sub-Genre des korrekten Porträts sind die Fotos von Babys. Im Normalfall handelt es sich hierbei um Einzelporträts (Abb. 169). Das Baby-Foto besitzt keine Ausprägungen von modern, traditionell, elitär, formell oder informell. Es ist ein korrektes und sozusagen “normales“ Foto. Das Baby-Foto symbolisiert unter anderem das prestigeträchtige Vater- und Mutterglück. Wie prestigeträchtig dies in einer sub-saharischen Gesellschaft wie Bamenda ist, zeigt, dass das *baby picture* vergrössert und mit Stolz in der Stube eines Haushalts an der Wand prangen kann (Abb. 169).

Meines Erachtens darf man auch das Passfoto zum korrekten Porträt zählen, wenngleich es schon in Kapitel 2.6 mit den formal-gestaltlichen Genres aufgeführt ist. Das Passfoto hält alle sozialen Normen ein, enthält für niemanden etwas Anstössiges und verlangt bei Männern sogar das Tragen eines bis zum Hals zugeknöpften Hemdes mit Kragen, wenn es für kamerunische Behörden bestimmt ist (Kapitel 2.6.). So betrachtet ist es eine Sonderform des korrekten Porträts (Abb. 163).

Zwei weitere Sonderformen und Sub-Genres des korrekten Porträts sind das Herrscherporträt und das Porträt von Verstorbenen, das an Totenfeierlichkeiten zur Schau gestellt wird (*funeral picture, cry-die picture*).

<sup>466</sup> In gewisser Weise extrem elitär-elegant sind in der west- und zentralafrikanischen Fotografie die Porträtfotos von sogenannten *sapeurs*. *Le sape* oder die *sapology* ist eine Sub-Kultur. Die *sapeurs* kleiden sich sehr extravagant und zeigen sich prestigeträchtig als *big men* und *gentlemen par excellence* in der Öffentlichkeit und an gewissen Treffpunkten (Bars etc.). In Brazzaville und Kinshasa, wo *le sape* unter anderem vom Musiker *Papa Wemba* begründet wurde, tragen die *sapeurs* mitunter teuerste Haute Couture aus Paris (vgl. Tamagni 2010). Ich selbst bin zwar hier und da *sapeurs* in Bamenda begegnet, habe aber nur einmal – im September 2009 – ein Porträtfoto eines ausgesprochenen *sapeurs* in einem Fotoalbum angetroffen. Schliesslich habe ich keine Forschung in diese Richtung unternommen. Doch werden *sapeurs* sicherlich auch in Bamenda Fotos von sich schiessen lassen und entsprechende Fotos in ihren Fotosammlungen haben. Die Fotos von *sapeurs* weisen sehr viele Züge eines korrekten elitären modernen Porträts auf. Doch Fotos, auf denen sich *sapeurs* sehr dandyhaft zeigen, dürften mit einiger Wahrscheinlichkeit manchen Leuten auch als deviant und unanständig elitär (protzig) erscheinen. Sie schwanken in diesem Fall wohl zwischen dem informellen und dem formellen elitären korrekten Porträt sowie allenfalls – *sapeurs* sind in Bamenda noch relativ häufig junge Erwachsene – dem jugendkulturellen Porträt und bilden daher vielleicht nicht nur ein eigenes Sub-Genre, sondern eventuell sogar eine eigene Kategorie, ein eigenes Genre. Es wäre weiter zu untersuchen.

<sup>467</sup> Unter anderem gemäss E-mail-Auskünften von Frederik vom 17.12.10 und 22.10.10 .



Das Herrscherporträt kann in traditioneller oder moderner Ausprägung vorliegen. Es lässt im Sinne eines sehr traditionellen korrekten elitären und formellen Porträts aufgrund der traditionellen Regalia einen (*sub-*)*chief* beziehungsweise einen *fon* erkennen (Abb. 166): Auf Abb. 166 ist ein Herrscherporträt eines lokalen *sub-chief* in der Region Nordwest zu sehen. Dieses Foto hatte ich auf Wunsch dieses *sub-chief* herzustellen. Das Foto zeigt viele herrschaftliche Insignien, so eine Beinkleidung aus dem blau-weißen *royal gown* (*ndop cloth*) und einen (Thron-)Hocker mit privilegierten Abzeichen und Schnitzereien als auch ehemalige Prestigestücke aus dem kolonialzeitlichen Handel wie etwa einen Bierkrug aus Keramik. Ebenso sind im Kameruner Grasland spezielle Kappen, allenfalls auch ein vor dem Thron(-hocker) platziertes Leopardenfell und/oder Elefantenzähne als Fussbänke für den *fon* Insignien hoher traditioneller Macht (Abb. 170). Es gibt noch einige weitere Arten traditioneller Kleidung und prestigeträchtiger Accessoires, auf die hier nicht eingegangen werden kann (vgl. zum Beispiel Geary 1983 oder Horner 1990).

Traditionelle fotografische Herrscherporträts haben im Kameruner Grasland und in der Region Nordwest eine relativ lange Geschichte. So war die Fotografie am Hof von Foumban ein seit Anfang des 20. Jahrhunderts genutztes Medium, wobei Sultan Njoya hier und da in einer heute als traditionell erachteten Kleidung posierte (Geary/Njoya 1985:182-183; Geary 2004:141-153; vgl. Kapitel 2.1.2.). An den Wänden des Lesesaals der *Nordwest Regional Archives*, Bamenda, habe ich ältere Schwarzweissfotos wie jenes auf Abb. 170 gesehen, die oft aus den 1970er Jahren stammen. Bereits Pa Nazarius Ngu, der erste Fotograf in Bamenda, dürfte traditionelle Herrscherporträts in den Palästen im Gebiet der heutigen Region Nordwest aufgenommen haben. Pa Nazarius Ngu war als Fotograf seit den 1930er Jahren oder vielleicht auch seit den späten 1920er Jahren in der Stadt Bamenda und im Gebiet der heutigen Region Nordwest tätig (Kapitel 2.1.2.).

Bei der modernen Variante des Herrscherporträts kann der Herrscher zum Beispiel in Anzug und Krawatte gekleidet sein. Hierbei kann man den Herrscher rein bildinhaltlich oft nur aufgrund von Gesicht und Figur ausmachen, sofern man ihn kennt. Oder es kann eine Textlegende oder eine mündliche Mitteilung näheren Aufschluss geben. Einigermassen deutlich erkennbar kann ein Herrscherporträt auch durch räumliche Kontexte werden. So zum Beispiel, wenn vergrößerte Porträtfotos oder Gemälde bei Behörden oder in Palästen möglichst unübersehbar (und wiederholt) bei und über Eingängen, in Büros, in Warte- und Empfangsräumen sowie in Thronsälen (hinter dem Thron) anzutreffen sind. In Palästen können *fons* und *chiefs* auf Fotos und Gemälden daher leicht auszumachen sein, zumal sie sich oft in traditioneller Aufmachung porträtieren lassen. Als Fremder weiss man unter Umständen um das

Aussehen des lokalen *chief* oder *fon* von Kalendern von lokalen Kooperativen, Geschäften und Institutionen. Auf solchen Kalendern wird die Loyalität gegenüber den Herrschenden häufig über den Abdruck von deren Porträtbildnis (*picture*) bekundet. So begegnet man auf diesen Kalendern dem (Herrscher-)Porträt des kamerunischen Präsidenten Paul Biya oder dem eines lokalen *fon*. Das Herrscherporträt von Paul Biya (Abb. 171) kann man auf vielen Behördenstellen, ja selbst bei den Beamten zu Hause in der privaten Stube als Ausdruck von Loyalität antreffen. Von Paul Biya sind in Kamerun praktisch nur Herrscherporträts in der modernen Ausprägung zu sehen.

Die Porträtfotos von Verstorbenen, die bei Totenfeiern zur Schau gestellt werden (Kapitel 2.6.), stellen wie erwähnt ein weiteres Sub-Genre des korrekten elitären und formellen Porträts dar. Je nach Verwendung des Fotos für ein Begräbnis (*funeral*), für einen Gedenkgottesdienst (*memorial service*) oder für einen *cry-die* (siehe Glossar) wird es als *funeral picture*, *memorial service picture* oder *cry-die picture* bezeichnet. Doch sehr häufig sprechen die Leute in Bamenda einfach – pars pro toto – vom *cry-die picture*.

Auf einem *funeral picture*, *memorial service picture* oder *cry-die picture* kann die verstorbene Person sitzen oder stehen. Selbstverständlich muss es ein Einzelporträt sein, denn es darf nur die verstorbene Person präsentieren. So bekam ich mit, dass mangels Alternativen für ein *cry-die picture* ein Doppelporträt herangezogen wurde. Es war das Hochzeitfoto des verstorbenen Ehemannes. Vor dem Abfotografieren und Vergrössern wurde die Ehefrau abgedeckt, um ein *cry-die picture* zu erhalten.<sup>468</sup> Haney (2004b:180) hat in Ghana einen relativ ähnlichen Fall beobachtet.

Für ein *funeral picture*, *cry-die picture* oder *memorial service picture* wird im Allgemeinen ein Vollkörperbild (*full size picture*) oder sonst wenigstens ein Kniestück oder Halbfigurporträt (*half cut picture*) präferiert, sofern eben solche Porträts vorhanden sind. Solche Bilder zeigen gegenüber einem blossen Kopfbild die verstorbene Person mit ihrer körperlichen Struktur, was offenbar als repräsentativ gehalten wird (Kapitel 2.5.5.; Kapitel 2.6.).

Noch bis vor relativ wenigen Jahren kam in Bamenda nach verschiedenen InformantInnen bei Männern für ein *funeral picture* oder ein *cry-die picture* (und wohl auch für ein *memorial service picture*) vor allem ein Foto in Frage, das den Verstorbenen mit Anzug und Krawatte zeigte. Das war aufgrund der hohen Kosten für einen Herrenanzug die prestigeträchtigste Art und Weise der visuellen Repräsentation für den Verstorbenen wie auch für dessen Familie am Totenfest. An zweiter Stelle und immer noch finanziell teurer wie auch würdig kam für verstorbene Männer ein Porträtfoto im traditionellen *traditional gown* in Betracht. Auch heute

<sup>468</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Ma Glory vom 9.9.09 in Bafut.

ist dies nach meinen Eindrücken oft noch so. Bei Frauen passt für ein *funeral picture*, *memorial service picture* oder *cry-die picture* jede formelle Kleidung. Nicht selten wird auch die oben erwähnte *kaba*, ein einfaches Überhängewand für die Frau, als angemessene Kleidung für diesen Zweck betrachtet .

Manchmal ist ein passendes Bildnis für ein Totenfest in den Fotosammlungen der Familien nur schwer zu finden, weil viele Fotos im Lauf der Zeit verloren oder kaputt gingen. Besonders bei älteren Personen fehlen passende Fotos, weil sie sich etwa aus Geldmangel, wegen des Fehlens eines Fotografen in ihrem Dorf oder allenfalls auch aus Angst vor dem Medium Fotografie selten haben ablichten lassen (Kapitel 4.6.). Auch hatte man früher bei Todesfällen alle fotografischen Porträts der verstorbenen Personen oft noch vernichtet (Kapitel 4.7.). Aus all diesen Gründen kann es, wenn Enkelkinder einen Grosselternteil (Ahne oder Ahnin) mit einem *cry-die* erneut ehren wollen, in der Region Nordwest sehr schwierig werden, überhaupt noch ein adäquates Porträtfoto zu finden. Enkelkinder möchten manchmal einen solchen *cry-die* durchführen, um den Segen eines entsprechenden Grosselternteils zu erwirken. Dies zum Beispiel, nachdem sie - mit Lebensproblemen konfrontiert - von einem Hellseher (*ngambe man*) den entsprechenden Ratschlag erhalten haben.<sup>469</sup>

Wenn von der verstorbenen Person kein anderes Foto aufzufinden ist, kann als Notlösung auch das Passfoto ihrer Identitätskarte, ihres Passes oder sonst von einem ihrer Dokumente abfotografiert und vergrössert werden. So kann man gelegentlich vergrösserte *funeral pictures*, *memorial service pictures* oder *cry-die pictures* sehen, auf welchen auch noch ein Teil des (mitvergrösserten) administrativen Stempels einer staatlichen Behörde erscheint. Das Antlitz der verstorbenen Person bei Totenfeiern zu zeigen ist mitunter bedeutend, damit Trauergäste - falls nötig - unschwer in Erfahrung bringen können, wer tatsächlich gestorben ist, wie mir verschiedentlich Leute mitteilten. Das ist wichtig, denn der Bekanntenkreis ist selbst in einer Stadt wie Bamenda sehr gross und oft kennt man nur einen Vor- oder Spitznamen, was nicht wirklich zur vollständigen Identifizierung ausreicht (Kapitel 2.6. und 4.2.2.). Bereits Haney (2004b:174) hat in ihrer Dissertation über die Fotografie in Ghana auf diesen Sachverhalt verwiesen.

Im Allgemeinen gilt, dass ein *funeral picture* oder *cry-die picture* die verstorbene Person würdig und schön präsentieren soll. Konkret heisst dies, ein *funeral picture* oder *cry-die picture* soll in Bamenda die verstorbene Person gesund und attraktiv sowie ohne zu starke Alterszeichen wie etwa einen gekrümmten, buckeligen (Alters-)Rücken oder zerkniffen mit runzliger, schrumpfliger Haut darstellen. Das *funeral/cry-die picture* soll insgesamt die

---

<sup>469</sup> Gemäss Gespräch mit *Lily Photo* am 21.7.09 in Bamenda.

verstorbene Person einigermaßen attraktiv porträtieren. Das Gesicht soll noch einigermaßen glatt, eben und nicht eingefallen sein. Dies verhält sich auch in Ghana so (Haney 2004a:174). Das Gesicht muss auf jeden Fall gut erkennbar sein. Die Gäste an Totenfeiern sollen wie gesagt die verstorbene Person anhand des Bildnisses identifizieren können (Kapitel 4.3.2.). Das heisst andererseits auch, ein Porträt, das die in hohem Alter verstorbene Person allzu jung zeigt, gilt auch nicht als ideal! Mit grauen Haaren zum Beispiel darf das Alter in Bamenda auf einem *funeral/memorial service/cry-die picture* durchaus erkennbar sein. Vom Umstand, ein alt gewordenes Familienmitglied (gehabt) zu haben, wird in Bamenda – und wohl auch in manchen anderen sub-saharischen Gegenden – mit Anerkennung und Bewunderung Notiz genommen. Alte Leute in der Familie zu haben ist prestigeträchtig. Dass erinnerungswürdige Personen in ihrer Blüte und ohne (zu starke) Alterszeichen (Falten, Krankheitszeichen etc.) porträtiert werden, ist nach einer These Borgattis (1990:31) im sub-saharischen Raum auch typisch für die Skulpturen zur Erinnerung an verehrungswürdige Ahnen und Würdenträger.<sup>470</sup> Bei der Produktion von *funeral/memorial service/cry-die pictures* sind die soeben beschriebenen ästhetischen Grundsätze einzuhalten. Ein kaum präsentables Bild der verstorbenen Person bei einer Beerdigung oder einem *cry-die* zu zeigen, kann zu Spott und Gelächter unter den Gästen und zu Scham bei der Trauerfamilie führen (vgl. Abiodun 2013:345). Dies wurde mir von verschiedenen Seiten zugetragen. Auch Porträtgemälde, die übrigens nur selten als *funeral/memorial service/cry-die picture* dienen, können mit Gelächter quittiert werden, wenn die verstorbene Person schlecht wiedergegeben ist, wie mir mein Kollege Divine Fuh aus Bafut-Bamenda in einem Gespräch in Basel Anfang 2009 erzählte.

Als *funeral/memorial service/cry-die picture* können neben dem häufig sehr simplen Porträt mit einfarbigem Hintergrund auch Fotos dienen, bei welchen die verstorbenen Personen vor einem schönen, teuren Geländewagen stehen oder mit einer Auszeichnung wie einem Schuldiplom posieren. Ein solches Diplomfeierfoto (*graduation picture*), das die junge verstorbene Person in Barrett und Talar zeigt, ist sehr geeignet, vermittelt es doch wegen der abgeschlossenen Schulausbildung auch viel Prestige für die Familie. Auch wenn ein solches *graduation picture* zum Genre der Anlassfotografie zu zählen ist (Kapitel 2.8.5.), so gehört es auch zum formellen “modern“ geprägten korrekten elitären Porträt.

Das moderne korrekte Porträt hat in sub-saharischen Fotokulturen, in Kamerun, im Kameruner Grasland und in Bamenda eine schon längere Geschichte. Noch zur Kolonialzeit bestand in mancher sub-saharischen Fotokultur das korrekte moderne elitäre und formelle Porträt in der

---

<sup>470</sup> Hier und da findet man in der Literatur wie bei Abiodun (2013:341) den Gedanken, dass bei Ahnenbildnissen die überzeitliche, essentielle Identität beziehungsweise der überzeitliche, essentielle Charakter des verstorbenen Individuums dargestellt werden soll.

Version des europäisch-bürgerlichen Porträts mit seinen viktorianischen Konventionen. Verschiedentlich zeigen dies die in der Literatur publizierten Porträtfotografien (vgl. zum Beispiel Behrend/Wendl 1998:8,15; Schneider 2011:292-298,303). Fotografische Herrscherporträts von afrikanischen Fürsten gab es in der Form des korrekten modernen elitären und formellen Porträts in der Kolonialzeit (vgl. Abb. 41) - und sogar schon zuvor (vgl. Schneider 2011:296). Auch im Kameruner Grasland findet sich schon früh das moderne Herrscherporträt. Sultan Njoya aus Foumban wünschte beispielsweise bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Fotos im Stil des modernen Herrscherporträts. Er liess unter anderem sich und seine Entourage in europäischer Uniform beziehungsweise in lokal hergestellten, aber nach europäischen Schnittmustern gefertigten Uniformen fotografisch porträtieren. Sultan Njoya wollte dabei offenbar Bildnisse des deutschen Hochadels, die bis nach Foumban gekommen waren, nachahmen. Diese aus Deutschland stammenden Bildnisse haben also zum Teil die (fotografische) Repräsentation von Sultan Njoya und seiner Entourage beeinflusst (Geary 2004:143-146; Geary/Njoya 1985).

Das korrekte moderne elitäre formelle Porträt, das in vielen sub-saharischen Fotokulturen anzutreffen ist, dürfte gemäss der Literatur wie die anderen hier vorgestellten Genres selbstverständlich immer auch mit der Zeit gegangen sein, was Darstellung, Kleidung, Posen, Requisiten, Accessoires und mentale Konnotationen (*images*) etc. betrifft (vgl. Kapitel 7.2.; vgl. Scheider 2011; vgl. Wendl/Behrend 1998).

Beim korrekten elitären modernen und formellen Porträt mit Anzug und Krawatte oder allenfalls auch beim korrekten elitären traditionellen und formellen Porträt mit einem teureren *traditional gown* etc. kann man in sub-saharischen Fotokulturen synonym auch vom "bürgerlichen Porträt" sprechen (vgl. Förster 2006:348-352). Denn diese Kleidungsarten sind in Bamenda teuer und bezüglich der Oberschichten spricht man etwa im frankophonen Kamerun auch von der *bourgeoisie*, vom Bürgertum. Es handelt sich hierbei in Kamerun - wie in anderen sub-saharischen Ländern - sehr oft um ein Staatsbürgertum, das aus Beamten besteht, die - immer relativ betrachtet - hohe Löhne erhalten. Im anglophonen Bamenda sind anstatt der Begriffe *bourgeoisie* und *bourgeois* die letztlich oft gleichbedeutenden Begriffe *elite* (Elite) und *elitist* (elitär) diskursiv im Umlauf. Wenngleich in dieser Arbeit anstatt vom korrekten formellen elitären Porträt auch vom "bürgerlichen Porträt" gesprochen wird, so sollte stets bedacht werden, dass es unterschiedliche Arten von Bürgertum gibt und dass die Begriffe "*bourgeoisie*" und "*bourgeois*" im sub-saharischen Raum historisch und kulturell wohl nicht immer ganz das Gleiche wie die Termini "Bürgertum" und "bürgerlich" im deutschsprachigen Raum bedeuten müssen (vgl. Jewsiewicki 1991:135,145). So ist beispiels-

weise als Unterschied zwischen dem Bürgertum in Europa und im sub-saharischen Afrika daran zu denken, dass in Europa das Bürgertum vorwiegend auch aus Kaufleuten, Fabrikanten etc. und nicht wie im sub-saharischen Afrika zu einem grossen Teil nur aus Staatsbeamten bestand beziehungsweise immer noch besteht (vgl. Bayart 1989:123-133). In Bamenda lieben es die Leute, sich während festlichen Momenten und auf Fotos wie die bürgerliche Oberschicht (Staatsbourgeoisie; bürgerliches Porträt) in entsprechender Kleidung und mit entsprechenden Accessoires zu zeigen, auch wenn sie sich solche Kleidung oder Accessoires oft nur unter Anstrengungen oder etwa durch Zuwendungen von wohlhabenden Verwandten anschaffen können. In der visuellen Erscheinung eifern die EinwohnerInnen Bamendas dem prestigeträchtigen Auftritt der bürgerlichen Oberschichten also gerne nach. Man könnte in dieser Hinsicht von ostentativem Konsum (*conspicuous consumption*; vgl. Veblen 1965:68-101) und von einem gewissen sozialen *trickle down* der visuellen Oberschichtskultur sprechen (vgl. Bourdieu 1982:387-395).

Das sozial allgemein akzeptierte und sozial repräsentative bürgerliche Porträt (formelles elitäres korrektes Porträt) ist jenes Genre, das auch patrimoniale Beziehungen zwischen einem zur Bourgeoisie/Elite zählenden Patron und seinem Klienten abzubilden und bei Bedarf zu beweisen vermag. Patron und Klient können auf einem Foto nebeneinander posieren oder sie stehen sich gegenüber und reichen sich die Hand (*handshake pictures*: Kapitel 2.8.5.). Besonders für die Klienten kann ein solches Foto wohl prestigeträchtig sein, demonstriert es doch den Zugang zu einem Patron mit einem gewissen Potential - etwa hinsichtlich seines sozialen oder ökonomischen Kapitals (vgl. Vokes 2012b) oder eventuell gar im Fall von Politikern, Beamten etc. hinsichtlich politischer Macht und daraus resultierenden Ressourcen, die vom Patron gegebenenfalls redistribuiert werden (vgl. Bayart 1989:270-280,286-287). Selbstverständlich ist es auch denkbar, dass sich eine Person prestigeträchtig als Klient eines einflussreichen Patrons ausweist, indem sie dessen Einzelporträt vorlegt und dazu mitteilt, dass sie diesen gut kennen würde. Ob ihr Klientendasein aber tatsächlich zutrifft, ist eine andere Frage.

Abschliessend sei hier bemerkt, dass das korrekte moderne Porträt - ob nun in normaler oder in bürgerlich-elitärer Form - mit seinen in Bamenda als "modern" erachteten visuellen Elementen ("moderne" Kleidung etc.) auf vergangene oder heutige Aspekte der Globalisierung verweist. Wie oben in diesem Kapitel teils angesprochen, sind Moderne und Modernisierung in Bamenda oft immer noch mit dem "Westlichen" und mit dem *whiteman kontri* konnotiert – obwohl die so verstandene Moderne und Modernisierung schon längst auch etwas Afrikanisches geworden ist.

### 2.8.2. Jugendkulturelle Porträts

Die Jugendkultur ist angesichts des grossen demographischen Anteils an Kindern und Jugendlichen in den sub-saharischen Gegenden von einigem Gewicht und deshalb nicht zu vernachlässigen.

Es drängt sich deshalb hier eine nähere Charakterisierung der jugendkulturellen Porträts auf. Die hier vorgestellten jugendkulturellen Porträts dürften nicht nur in Bamenda, sondern auch in anderen sub-saharischen Städten zu finden sein. Die jugendkulturellen Porträts stehen - mindestens teilweise - in einem gewissen Gegensatz zum gerade erläuterten korrekten Porträt. Dieser gewisse Gegensatz ergibt sich - wie in dieser Arbeit bereits verschiedentlich angesprochen - dadurch, dass das korrekte Porträt eine gesellschaftlich allgemein für angemessen gehaltene Repräsentation widerspiegelt, während jugendkulturelle Porträts diese gesellschaftliche Angemessenheit teilweise unterlaufen. Jugendkulturelle Porträts zeigen junge Leute in (Kleidungs-)Weisen und Posen, die die Eltern und die Ältesten sowie der allgemeine "Mainstream" in der Gesellschaft - darunter auch Jugendliche, die sich an die sozialen Normen und Konventionen der Eltern und der Ältesten halten - gemäss Gesprächen und Beobachtungen als unangebracht oder respektlos empfinden können. Doch ist immer daran zu denken, dass sich Jugendliche in Bamenda stets beider Genres bedienen können: dem korrekten Porträt, um sich als allgemein anerkanntes Gesellschaftsmitglied zu zeigen, wie auch dem jugendkulturellen Porträt, um sich unter Gleichaltrigen beispielsweise so *cool* wie die grossen Musikstars zu präsentieren. So findet man denn bei Jugendlichen oft korrekte wie auch jugendkulturelle Porträts in ihren Fotosammlungen. Der Begriff des jugendkulturellen Porträts steht hier für ein breites fotografisches (Super-)Genre mit vier Untervarianten oder Sub-Genres. Diese vier Sub-Genres sind: das normale jugendkulturelle Porträt, das Starfoto, das Sub-Genre namens *african wear (picture)* und das *sexy picture* (Abb. 163 und 164).

Jugendkulturelle Porträts werden vor allem von jungen, noch unverheirateten Leuten gewünscht. Gerade junge Leute, die noch nicht verheiratet sind, spielen auf Fotos (und manchmal auch im Alltag) gerne mit verschiedenen sozialen Identitäten (vgl. Kapitel 2.4.1.).

Lokal produzierte jugendkulturelle Porträts wurden und werden kaum vergrössert. Sie sind daher fast nie in der Öffentlichkeit oder in Haushalten an den Wänden der Stube, in Bamenda *parlor* oder *salon* genannt, zu sehen. Dies ist mitunter so, weil ein jugendkulturelles Foto wie erwähnt oft nicht wirklich dem Geschmack der "Gesamtgesellschaft" entspricht. Für die älteren Generationen ist das *nyanga* (siehe Glossar) der jugendkulturellen Porträts manchmal befremdlich und inkorrekt, ja respektlos, unanständig, den Ruf der Familie schädigend oder es macht auf sie gar einen kriminellen Eindruck. Es kann - wie ich auch aus Gesprächen heraus-

hörte - die Furcht hinzukommen, dass solche Fotos von schlechtem Einfluss auf die Kinder oder die Jugend sein könnten. So verstossen etwa die Genres der Jugendkultur wie das *sexy picture* gegen soziale Normen, indem (zu-)viel nackte Haut gezeigt wird. Auch kann das Aufmerksamkeit erweckende *nyanga* (siehe Glossar) mit glänzendem Schmuck (*bling bling*) im Hip-Hop-Stil den älteren Leuten nicht passen. Das kann hier und da auch zu sanktionierendem Handeln der Eltern und der älteren Generationen wie etwa verbaler Kritik führen. Insgesamt ist also festzuhalten, dass die jugendkulturellen Genres der Fotografie gemeinhin ein positiv wie auch negativ besetztes Image besitzen können. Das positive Image findet sich vorwiegend unter Jugendlichen.

Wie beim "korrekten Porträt" können die folgenden Genres der Jugendkultur als Einzel- oder auch als Gruppenporträts vorliegen (Abb. 163 und 164). Wie eigentlich alle hier vorgestellten (sub-)kulturell-thematischen Genres zeichnen sich jugendkulturelle Ausprägungen vor allem über Kleidung, Schuhe, Schmuck und Frisuren etc. aus. Da die Jugendmode in Bamenda ein gutes Stück weit mit der global anzutreffenden jugendlichen Kleidungsmode mitging und mitgeht, begegnet uns auch hier sehr häufig der Aspekt der Globalisierung.

#### **2.8.2.1. Das gewöhnliche jugendkulturelle Porträt**

Porträtfotos im Sinne des gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts zeigen Menschen in jugendkultureller Aufmachung, ohne dass diese implizit oder explizit den anderen, weiter unten vorgestellten jugendkulturellen Genres zugeschrieben werden können. Es ist also gewissermassen ein unbestimmtes jugendkulturelles Porträt, das in der Wahrnehmung der Leute keine Bezüge, zu den unten vorgestellten jugendkulturellen Genres aufweist wie *african wear*, Starfoto oder *sexy picture* (Abb. 163 und 164). Das heisst, die auf dem Foto abgebildete Person scheint beim Genre des gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts keinen bestimmten prominenten Musik- oder Schauspielers-Star wie beim Starporträt nachzuahmen (Kapitel 2.8.2.2.). Auch ist beim Betrachten des gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts kaum etwas traditionell-afrikanisch Erscheinendes vorhanden wie im Sinne des Genres *african wear* (Kapitel 2.8.2.3.). Ebenso zeigt sich die porträtierte Person beim gewöhnlichen jugendkulturellen Porträt nicht in explizit erotischer Weise wie beim *sexy picture* (Kapitel 2.8.2.4.). Stattdessen machen beim gewöhnlichen jugendkulturellen Porträt einfach Kleidung, Schuhe, Frisur oder Pose einen generellen jugendkulturellen Eindruck. Als allgemeine jugendkulturelle Kleidung gelten in Bamenda Jeans und Turnschuhe (Kapitel 2.8.1.). So zählen etwa die Porträtfotos auf den Abb. 83, 99 und 126 zum gewöhnlichen jugendkulturellen



Porträt. Älteren Leuten in Bamenda können Jeans als nicht wirklich gesellschaftskonform erscheinen (Kapitel 2.8.1.).

Zur Jugendkultur gehören ebenso die in den 1980er Jahren in Mode gewesenen und heute erneut modischen Jeans-Röhrenhosen, in Bamenda *slim foot* oder *pencil foot* genannt. Auch die Schlaghosen (*apaga*) oder die (Plateau-)Schuhe mit hohen Absätzen (*salamanda shoes/salamander shoes*) galten in den 1970er Jahren und in den frühen 1980er Jahren in Bamenda als jugendlich und jugendkulturell (Abb. 172). Heute sind die Schlaghosen und die *salamanda shoes* – wie anderswo – hoffnungslos aus der Mode. Doch wurde der Kleidungschnitt in Form von Schlaghosen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends weltweit wieder etwas – in minder ausgeprägter Form – Mode. In Bamenda sprach man diesbezüglich in den Jahren 2006 bis 2009 von *trompet trosis* (*trompet trousers*). Die *trompet trosis* sind vor allem unter jungen Frauen beliebt.

In den 1960er/1970er Jahren standen auch kurze Röcke der Mädchen für die Jugendkultur. Diese kurzen Röcke zeigten sehr viel Bein und schrammten damit entlang der Verletzung gesellschaftlicher Normen. Damit können solche Fotos unter Umständen bereits als eine frühe Version des unten behandelten *sexy picture* betrachtet werden. Von älteren Leuten konnte das Tragen kurzer Röcke beispielsweise sanktioniert werden, indem sie die Mädchen fragten, ob sie sich denn bücken könnten. Sahen sie dabei unter dem kurzen Rock zuviel, gab es einen kräftigen Schlag auf den Hintern, wie mir die ältere Informantin Ma Yvette berichtete.<sup>471</sup> Auch schon der Fotograf Seydou Keita hat in den 1960er oder 1970er Jahren in Bamako, Mali, solche Kurzrockkleider im Nacht(klub-)leben der Jugendlichen fotografiert (vgl. Magnin 1997:247,250-251,253,263,264-265,267,270). Ebenso erachtete man es früher in Bamenda als unpassend, wenn Frauen Hosen trugen.<sup>472</sup> In diesem Sinn gilt das jahrzentealte Porträt auf Abb. 173 als ein jugendkulturelles Foto. Dies zumal darauf die junge Frau die Hände in den Hosentaschen hat, was gemäss verschiedenen Gesprächspartnern – gerade früher! – als unanständig und respektlos galt. Noch heute vergräbt in Bamenda im Alltagsleben niemand seine Hände in den Hosentaschen. Sogar die freizügig gezeigten Schultern der jungen Frau auf Abb. 173 empfand ein älterer Informant als anstössig.<sup>473</sup>

Ein jugendkulturelles Zeichen war und ist auch die Afro-Frisur (*afro*, *afro-look*), das heisst man lässt die Haare etwas lang wachsen.

Neben Jeans, *slim foot* oder *pencil foot* und *trompet trosis* können seit einiger Zeit auch Flip-Flops (*slippas*) unter Jugendlichen als *cool* gelten (vgl. Fuh 2009 [Publikation in Vorberei-

<sup>471</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 30.7.09 in Bamenda.

<sup>472</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 30.7.09 in Bamenda.

<sup>473</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Quintus am 6.7.09 in Nkor, Region Nordwest.

tung]). Die Jeans, Zeichen von Jugendlichkeit, gibt es in Bamenda wie anderswo in verschiedenen jugendkulturellen Varianten: So zum Beispiel im *destroyed*-Stil, zerrissen oder im Schmutzig-Look (*dirty jeans*) oder als verwaschene Jeans (*stone washed*). Unter den Jeans beeindrucken natürlich auch die bekannten und teuren Markennamen (*griffes*) wie zum Beispiel *Levi's Jeans*.

Jugendkulturelle Porträts reichen – wie die obigen Zeilen offenbart haben – in Bamenda bis in die 1960er/1970er Jahre zurück.<sup>474</sup> Wer in Bamenda im Alltag oder auf Fotos demonstriert, dass er oder sie "gestylt" sein und mit der Mode mitgehen kann, beeindruckte und beeindruckt doppelt durch einerseits vorhandenes ökonomisches und andererseits kulturelles Kapital im Sinne Bourdieus. Denn Mode kostet (ökonomisches Kapital) und bedeutet in Bamenda auch eine positiv gewertete Mondänität: Man zeigt, dass man über das Leben und die Welt Bescheid weiss - "*to know life*", wie sich der junge André, Bamenda, ausgedrückte.<sup>475</sup> Dieses "*knowing the world*", wie es Buckley ausdrückt, spielt auch in Gambia (Buckley 2003:155) und somit wohl ebenso in manchen anderen sub-saharischen Gegenden eine Rolle. Über die Welt Bescheid zu wissen, gegenüber anderen einen Vorsprung zu besitzen, modisch, modern, mondän und weltmännisch zu sein, ist in Bamenda (und anderswo) prestigeträchtig und stellt kulturelles Kapital dar. Auch hierbei fühlen sich die Jugendlichen unter ihresgleichen gewissermassen "*top on the world*", um ein weiteres Mal Buckleys (2003:73-74) treffende Beschreibung dieses Gefühls heranzuziehen, das sich durch das Tragen modischer Bekleidung sowie bei der Herstellung und bei der Betrachtung schöner eigener Porträtfotos ergibt. Modische und schöne Kleidung zu tragen, ist oft auch ein Ausbruch aus der als entwürdigend empfundenen Armut sowie aus einer häufig empfundenen Rückständigkeit der eigenen Lebensumgebung.

### 2.8.2.2. Das Starporträt

Um ein Starporträt handelt es sich – so wie es hier verstanden wird –, wenn ein Foto in irgendeiner Weise dem Dunstkreis der Stars<sup>476</sup> aus dem Showbusiness zugeordnet werden kann. Dabei sind in Bamenda besonders Musikstars populär und viele Jugendliche in Bamen-

---

<sup>474</sup> Anderswo, etwa in Bamako (Mali), gab es jugendkulturelle Fotos schon früher: Wohl auch durch Kinofilme inspiriert, liessen sich junge Männer von den Fotografen Keïta und Sidibé in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren in im als cool erachteten westlichen Kleidungsstil – oft mit breitkrempigem Hut und/oder mit Slippers – und in der Manier eines "*tough guy*" oder "*playboy*" mit maskulinen Posen und mit Zigaretten ablichten (Keller 2013:371). Es handelt sich hierbei wohl oft um frühe Starporträts (siehe Kapitel 2.8.2.2.).

<sup>475</sup> Gespräch mit André am 26.7.09 in Bamenda.

<sup>476</sup> Der Begriff *star* ist übrigens im alltäglichen Sprachgebrauch in Bamenda nicht nur auf das Showbusiness fixiert. Wie sich in Begebenheiten und Gesprächen zeigte, kann in Bamenda praktisch jeder bewunderte Mensch als ein *star* bezeichnet werden. So kann etwa auch der Besitzer eines Quartierladens als ein *star* betrachtet werden, weil er es eben geschafft hat, ein solches Geschäft aufzubauen und Geld zu machen.

da träumen davon, ein Musik- oder Filmstar zu werden. Jugendliche ahmen insbesondere Musikstars von der Kleidung und Pose her auf Fotos gerne nach. Das Starporträt hat häufig den Zweck, nicht nur mit einer gelungenen Pose eine gute Figur auf dem Foto zu machen, sondern sich auch selbst zu bestätigen und/oder unter Gleichaltrigen zu beeindrucken, indem man demonstriert, dass man eigentlich das gleiche Potential und Talent wie der weithin bekannte Star besitzt. Es geht also auch hierbei um die Ergatterung von Ansehen und Prestige. Der Begriff des Starporträts gibt es in Bamenda übrigens nicht. Er ist ein von mir kreierter verbaler Begriff, um diese emische Kategorie von Fotos umschreiben zu können.

Bereits bei meinem ersten Besuch in Bamenda im Oktober 2003 ist eine besondere Richtung des Starporträts unter Jugendlichen allgegenwärtig gewesen, die man als *yo picture* bezeichnen kann. Der Begriff *yo picture* existiert zwar ebenfalls nicht als fest eingeführter Term in Bamenda, aber unter Jugendlichen würde sofort verstanden, was damit gemeint ist. So hört man in Bamenda im Fotostudio oder beim Betrachten von Fotos mit etwas Glück durchaus manchmal die Bemerkungen *yo*, *yo boy* oder *yoyette*. In Kamerun werden die Wörter *yo* und *yo boy* für einen Mann sowie der Ausdruck *yoyette* für eine Frau gebraucht. Die Begriffe *yo* (*boy*) und *yoyette* meinen nach Johnson-Hanks jüngere Leute, die sich selbst als modern, kokett und pffiffig sehen und sich bei der Kleidung, beim Essen und bei der Musik an ausländischen und als “modern“ erachteten Vorbildern orientieren. Diese Vorbilder sind vor allem Stars des US-amerikanischen Showbusiness. Nach Johnson-Hanks sollen die Bezeichnungen *yo* und *yoyette* denn auch von der im US-amerikanischen Rap verwendeten Interjektion “Yo!“ stammen (Johnson-Hanks 2007:634). Dieser Zusammenhang mit dem US-Rap besitzt eine hohe Wahrscheinlichkeit, werden doch in Bamenda vor allem diejenigen Leute *yo boy* und *yoyette* genannt, die sich im Hip-Hop-Stil kleiden. *Yo boy* ist zudem im US-amerikanischen Hip-Hop- und Gangsta-Slang bekanntlich auch jemand, der den Hosenbund etwa auf Leisten-gegend und damit den Hosenboden fast bis auf Kniehöhe zu liegen kommen lässt, also sogenannte *baggy pants* trägt. Die *baggy pants* sind seit einigen Jahren ein globalisiertes Modephänomen. Auf den Abbildungen 174, 175 und 176 sind *yo pictures* zu sehen, auf denen Jugendliche mit Hip-Hop-Gesten posieren und (meist) auch dementsprechend gekleidet sind. Für *yo pictures* werden unter anderem T-Shirts und ärmellose Basketball-Shirts von den bekannten Marken (*griffes*, siehe Glossar) wie *Nike*, *Puma*, *Adidas* getragen etc. Dies zumindest zum Schein, denn die *griffes* sind heute in Kamerun oft chinesische oder nigerianische Fälschungen und auf dem Markt relativ günstig zu bekommen. So gesehen haben diese *griffes* in den letzten Jahren an Prestige eingebüsst. Noch um die Jahrtausendwende konnte ein Sporthemd der oben genannten *griffes* nur in Douala erworben werden, und zwar für das

kamerunische Preisniveau zu unglaublich hohen Preisen von 35'000 – 40'000 XAF. Heute kann sich fast jeder Hemden mit solchen Markenlogos in Bamenda kaufen beziehungsweise tragen, da die Preise dank der Fälschungen nur noch etwa 2'500 XAF betragen.<sup>477</sup> Zu den jugendkulturellen Porträts gehören neben den entsprechenden Hemden auch Turnschuhe der bekannten Marken *Adidas*, *Puma* oder *Nike*. Unter den in Bamenda bekannten und teuren Schuhmarken (*griffes*) wie etwa *Sebago*, *Baleri*<sup>478</sup> stechen visuell sehr leicht die Schuhe der Marke *Timberland* (*timbalan*) auf Fotografien hervor. Als Schuhe der letzteren Marke gelten schnell einmal alle wuchtigen sowie knöchelhohen und zu bindenden Wander- beziehungsweise Outdoor-Schuhe aus Leder. Die Schuhe der Marke *Timberland* werden in Bamenda unter anderem als passend zu Jeans und Hip-Hop-Kleidung betrachtet. Auch Ohringe bei Männern gelten in Bamenda als *yo*. Vorbilder wie die Hip-Hop-Stars und auch weltbekannte Fussballstars tragen Ohringe. Allerdings finden nicht wenige junge Männer in Bamenda das Tragen von Ohrringen weiterhin als etwas Befremdliches und Schamhaftes, wie sich in Gesprächen herausstellte. Ohringe sind in der Stadt Bamenda bis anhin eben nur etwas für Mädchen und Frauen gewesen.

Die Kleidung im Stil eines Hip-Hoppers kann wie angesprochen auf ältere Leute provokant wirken. Dabei wird mitunter der ostentativ gezeigte glitzernde Schmuck in der Form von silber- oder goldfarbenen Halsketten oder auch Fingerringen und Gürtelschnallen als das Erscheinungsbild eines Kriminellen betrachtet - als "*des choses à bandits*" wie etwa ein älterer Mann meinte.<sup>479</sup> Die älteren Leute betrachten die Jungs in Hip-Hop-Kleidung denn auch als *rascals*, als unangepasste raue Burschen.

Wie erwähnt erscheinen auch manch einem jungen Menschen – wie in Bamenda etwa Frederik - die Hip-Hop-Kluft und die Hip-Hop-Posen als ungeeignet: Frederik entscheidet sich im Alltag für eine gesamtgesellschaftlich eher "normal" erachtete Kleidung. Und in festlichen Momenten wählt er den gesellschaftskonformen Herrenanzug etc. Auch auf Fotos macht er praktisch nie eine Hip-Hop-Pose. Frederik ist eben im Allgemeinen eher darauf aus, ein allseits geachtetes Mitglied der Gesellschaft zu sein und als *responsible* (verantwortungsvoll) zu gelten, wie sich für mich in verschiedenen Gesprächen mit ihm herausstellte.<sup>480</sup> Schon daran zeigt sich, dass das *audience engagement* bei Porträtfotos nicht nur am Faktor Alter, sondern auch am Faktor Sub-Kultur, ob man sich mit einer jugendkulturellen Sub-Kultur wie die des Hip-Hop identifizieren mag oder eher weniger, ausgerichtet werden kann. Je nach

---

<sup>477</sup> Zum Beispiel gemäss Gespräch mit André am 29.7.09 in Bamenda.

<sup>478</sup> Letztere passen insbesondere zu Mädchen, die Makossa tanzen, ein Musik- und Tanzstil aus Douala.

<sup>479</sup> Mitgehörtes Gespräch zwischen einem Vater und seinem Sohn am 12.1.08 in Bamenda. Der Vater sagte seinem Sohn lautstark, dass er nicht damit einverstanden sei, dass er "*des choses à bandits*" trage.

<sup>480</sup> Gemäss Gesprächen mit Frederik im Juli 2009 in Bamenda.

Individuum können also *yo pictures*, die in den Medien zu sehenden Stars imitieren, positiv oder negativ, als nachahmenswert, als weniger oder nicht nachahmenswert empfunden werden.

Nach diversen in Bamenda geführten Gesprächen sind es besonders diejenigen Leute, die von einer Showbusiness-Karriere träumen, welche vor dem Spiegel auch Posen nach dem Vorbild ihrer Stars einstudieren, bevor sie sich fotografieren lassen. In Bamenda ist aus demographischen Gründen, das heisst angesichts der vielen Jugendlichen, der Traum von einer internationalen Musikstar- oder Schauspiel-Karriere eine recht weitverbreitete Illusion. Selbst bei gewissem Talent fehlt sehr oft das Geld, um etwa ein Musikalbum oder einen Video-Schauspielfilm zu realisieren. Mehrere Male bin ich von Jugendlichen in Bamenda angefragt worden, ob ich nicht ein Musikalbum finanzieren könnte. Mädchen und junge Frauen wiederum träumen neben einer Karriere im Musik- und Filmgeschäft oft auch von einem Engagement als Modemodell.

Bewunderte und fotografisch nachgeahmte Vorbilder des globalen *showbiz* waren beispielsweise gemäss Gesprächen und Beobachtungen während meiner Forschungsaufenthalte 2003 bis 2009: das Mode-Modell *Naomi Campbell* oder die Rap-Stars *Snoop Dogg*, *50 Cent*, *Jay-Z*, *Dolla*, *DMX*, *Ja Rule*, *Cisco*, *2Pac* und seine Gruppe *Outlawz* sowie *Fat Joe*, *Bow Wow* oder auch die Pop-Stars *Usher*, *Britney Spears*, *Shakira*, *Michael Jackson*<sup>481</sup> sowie - zumindest noch 2003 - die Boy Groups wie *Backstreet Boys* und auch *Westlife*. Auch Wrestling-Stars, deren Kämpfe in Bamenda über einen südafrikanischen Fernsehkanal empfangen und gerne geschaut werden, bewundern die Leute. Nach meinen Eindrücken und Gesprächen ahmen allerdings nur wenige junge Leute die Wrestler nach. So trägt etwa der Wrestler namens *Undertaker* seinen Hut sehr schief und lässig auf dem Kopf, was hier und da von Jugendlichen auf ihren Fotos nachgeahmt wird.<sup>482</sup> Auf den Handys der jungen Leute finden sich neben Fotos von Pop-Stars wie *Rihanna* oder *Alicia Keys* oft auch die digitalen Porträts von bekannten Wrestling-Stars wie *Undertaker*, *Bafister* oder *John Cena*, die ursprünglich meist irgendwo aus dem Internet heruntergeladen worden sind und dann unter Jugendlichen zum Beispiel per *bluetooth*-Technologie von Handy zu Handy verbreitet werden.

Durch Musik-Video-Clips auf DVDs oder CVDs, durch Fotos auf den Covers dieser DVDs und CVDs, durch Musik-Video-Clips auf *youtube.com*, durch Homepages der Stars im Internet etc., durch günstige nigerianische Posterdrucke, die in Bamenda verkauft werden und

---

<sup>481</sup> Auf den Tod von *Michael Jackson* im Jahr 2009 haben viele KamerunerInnen mit grosser Bestürzung reagiert. Als Mann dunkler Hautfarbe hat er vielen KamerunerInnen spürbar sozusagen auch als einer der ihren gegolten. Kurz nach seiner Bestattung haben auf dem Markt Bamendas auch schon günstige DVDs und CVDs – in China hergestellt – von der pompösen Beerdigungsfeier für *Michael Jackson* gekauft werden können.

<sup>482</sup> Gemäss Gespräch mit dem Teenager und jungen Mann Leslie am 4.7.09 in Nkor, Region Northwest.

die Hip-Hop-Stars zeigen, aber auch durch die schon seit Anfang dieses Jahrtausends bestehenden und in Bamenda erhältlichen Jugendmagazine *100 % Jeune* und *Among Youths* sind in heute in Bamenda noch mehr als früher fotografische oder filmische Vorbilder vorhanden, die Jugendliche nachahmen können (vgl. Kapitel 2.5.). Die beiden soeben genannten Jugendmagazine sind unter Jugendlichen in Bamenda äusserst beliebt. Gelesen werden sie manchmal an Freunde und Freundinnen weiter gegeben. Die Magazine enthalten in jeder Ausgabe Beiträge über Stars aus dem Musik-, Mode- und Filmgeschäft. Und die in diesen beiden Jugendmagazinen enthaltenen Poster im A4- oder A3-Format hängen Jugendliche gerne an den Wänden ihrer Schlafzimmer auf.

Im Folgenden sollen zur Illustration einzelne und sehr konkrete Beispiele lokal produzierter Starfotos erläutert werden. Als erstes Beispiel dient Abb. 177 - eine Postervorlage aus dem Magazin *Among Youths*. Das Poster zeigt den Hip-Hop- und Pop-Musik-Star *Usher*. Abb. 178 porträtiert einen jungen Freund von mir, der den Star *Usher* wie auf Abb. 177 nachahmt. Der junge Freund, den ich hier Mike nenne, fragte mich - während ich ihn in seinem Elternhaus besuchte - beim Erblicken meiner Foto-Kamera spontan, ob ich ihn so wie *Usher* auf dem Poster (Abb. 177) fotografieren könne. Dafür zog er sich dann im Schlafzimmer um und ich musste ihn gemäss seinem Wunsch ganz wie auf diesem Poster fotografieren. Bevor ich die Aufnahme schliesslich machte, hatte er mich noch mehrmals gefragt, ob er nun genau so aussehe, wie *Usher* auf dem Poster. Dies bezüglich der Pose, der Lage des Hutes auf dem Kopf etc. Obwohl das Bild im Sucher meiner Kamera nicht ganz jenem auf dem Poster entsprach, drückte ich mal auf ihren Auslöser.<sup>483</sup> Mike hatte übrigens schon ein anderes Foto in seiner Fotosammlung, auf welchem er ebenfalls das auf Abb. 177 zu sehende Poster von *Usher* nachahmte. Das Foto zeigte eine Ganzkörperaufnahme (vgl. 179). Offenbar hatte ihn dieses Ganzkörperporträt nicht überzeugt, sonst hätte er von mir keine "Wiederholung" verlangt. All dies zeigt, wie sehr Mike bemüht war, *Usher* fotografisch möglichst perfekt zu imitieren.

Der Fall von Mike ist auch ein sehr konkretes Beispiel für Intramedialität respektive Intermedialität und Globalisierung. Mikes Porträtfoto nimmt Bezug auf ein Foto eines weltbekannten Musikstars, was eine Intramedialität darstellt, solange man ein Poster ebenfalls als eine Fotografie versteht. Dies im Sinn der im Kapitel 1.1 gegebenen weiten Definition von Fotografie. Will man das Medium Fotografie aber enger definieren, so dass es unter anderem nur sogenannte fotografische Materialien wie Fotopapier etc. umfasst (siehe Kapitel 1.1.), müsste

---

<sup>483</sup> Begebenheit am 7.1.07 in Bamenda.

man selbst in diesem Fall von Intermedialität sprechen. Ein Poster gehörte in diesem Fall zu den vom Medium Fotografie zu unterscheidenden Printmedien.

In seinem Fotoleporello hatte Mike zudem verschiedene handschriftliche Bemerkungen auf kleinen Papierzetteln in die Sichttaschen zu jenen Fotos gelegt, die ihn als Musikstar darstellten. Auf diesen Handzetteln standen Dinge wie “*A future star is born!*“ oder “*future musician*“ etc. Dabei ist im Fall von Mike zu bemerken, dass er – wie übrigens manch einer in Bamenda! – auch eigene Songs komponiert. Er hat sogar schon im Tonstudio Lieder auf CDs aufgenommen, was allein aus finanziellen Gründen nicht jeder, der von einer Musikkarriere träumt, in Bamenda erreicht. Wie sehr der Musikstar *Usher* sein grosses Vorbild ist, wird auch aus seiner E-mail-Adresse deutlich. Diese beinhaltet die Wortkombination “*likeusher*“, also “*like Usher*“, womit angedeutet ist, dass er selbst wie *Usher* sei und ganz offensichtlich auch sozial dessen *image* als Star besitzen möchte.

Des Weiteren berichteten mir Fotografen in Bamenda, dass immer mal wieder vereinzelte KundInnen Fotos vorzeigen mit der Bemerkung, genauso wie die darauf porträtierte Person abgelichtet werden zu wollen. Das können dann als nachahmenswert erscheinende fotografische Porträts von FreundInnen sein oder – wie im Fall mit Mike - eben auch Fotos von weltberühmten Stars (Kapitel 2.4.1).

Insgesamt ist zu bemerken, dass die jungen Leute ihre Fotos mitunter abwandeln und/oder sie - auch unabsichtlich - im Detail neu erfinden. Dies, weil die in Bamenda vorzufindenden Kleider, die fotografischen Kulissen/Hintergründe sowie die Bildausschnitte oft nicht ganz dieselben sein können wie auf der Vorlage. Man vergleiche hierzu Mikes Selbstinszenierungen (Abb. 178; vgl. Abb. 179), mit welchen er auf Fotos versucht, den Musikstar *Usher* auf dem erwähnten Poster (Abb. 177) nachzuahmen.

Abb. 180 stellt ein weiteres und etwas extremeres Beispiel von einem *yo picture* dar, das bei vielen Leuten in Bamenda aufgrund des Zeigens von viel Haut sowie aufgrund des offenen Hosengürtels und Reisverschlusses der Hose ganz sicher auf starke Ablehnung stossen würde. Der zum Foto in die Sichttasche des Leporellos gelegte Zettel mit der handgeschriebenen Aufschrift “*I DON'T CARE*“ sagt bezüglich der Nichteinhaltung sozialer Normen alles. Der abgebildete junge Mann, den ich hier Ferdinand nenne, meinte denn auch, dass es ihn nicht kummere, was andere Leute über dieses Bild denken könnten (Abb. 180). Auch Ferdinand wollte damals, als er dieses Foto schiessen liess, ein Hip-Hop-Star werden – ein Traum, den er nach einiger Zeit begrub. Woher Ferdinand die Pose auf Abb. 180 hatte, wusste er nicht mehr. Er meinte zu mir, dass er letztlich keine Posen einfach nachmache, aber dass er schon viele Musik-Clips auf CVDs und DVDs angeschaut habe und sich davon beeinflussen lasse.

Vor der Aufnahme dieses Fotos schrieb Ferdinand das Wort *“master“* auf seinen entblösten Oberkörper, weil er nach eigenen Angaben musikalisch sehr gut gewesen sei und dies auch andere Leute gesagt hätten. Ebenso malte er sich auf seinen Bauch und seinen linken Oberarm ein Kürzel aus drei Grossbuchstaben, das auf Abb. 180 unkenntlich gemacht wurde. Das Kürzel war sein damaliger Name als Musiker. Es stellte eine Ableitung aus den Buchstaben seiner drei bürgerlichen Namen dar. Auf die Aussage des *“I DON’T CARE“*, die sich von den gesellschaftlichen Normen lossagt, war Ferdinand nach meinen Eindrücken im Gespräch übrigens weiterhin stolz. Er meinte die Leute sollen ruhig sehen, dass er mal auch zu den *“Bösen“* (*“to the bad ones“*) gehörte, auch wenn er jetzt ein netter Mann sei. Dabei schimmerte für mich durch, dass er mit diesem Foto eine Warnung ausdrücken möchte: Nämlich, dass man seine nette Art und Gutmütigkeit nicht ausnützen sollte, dass er im Notfall durchaus auch *“anders“* kann.<sup>484</sup> Ferdinands Foto ist nach meinen Gesprächseindrücken auch eindeutig im Kontext von Adoleszenz, männlicher Selbstfindung und Abgrenzung gegenüber bevormundenden Erwachsenen zu sehen. Auch hierfür scheint mir die Hip-Hop-Musik - wie anderswo und wie manch andere jugendkulturellen Bewegung - ein strategisches Instrument und Hilfsmittel für die Jugendlichen in Bamenda zu sein.

Ein jüngerer Bruder Ferdinands hatte im Übrigen dessen Lichtbild (Abb. 180) soweit wie möglich auf einem eigenen Foto nachgemacht, das er in seinem persönlichen Leporello hatte. Er bewunderte seinen älteren Bruder offensichtlich. Pose und Kleidung sind auf seinem Foto praktisch dieselben gewesen, doch hatte er die Pose zur Abwechslung seitenverkehrt ausgeführt.<sup>485</sup>

Manche junge Leute imitieren die grossen Stars - wie man sich nun bereits denken kann - nicht nur auf Fotos, sondern auch im Alltag und wollen etwa in der Schule auch von ihren KameradInnen wie diese gerufen werden. Einige dieser jungen Schüler sollen gemäss diversen geführten Gesprächen mit ihren SchulkameradInnen sogar wütend werden, wenn man sie nicht nach dem Namen eines bestimmten Stars wie etwa dem US-amerikanischen Rap-Star *Snoop Dogg* ruft! Auch hörte ich beispielsweise über einen Jungen, der wie der Hollywood-Filmstars *Nicolas Cage* im Film *Face Off* sein wollte, dass dieser nicht nur auf eigenen Porträtfotos *Nicolas Cage* wie im genannten Film nachmachte, sondern ihn auch auf dem Pausenhof imitierte. Er machte konkret die Gestik und das Sprechen von *Nicolas Cage* wie in

---

<sup>484</sup> Gespräch mit Ferdinand am 17.1.08 in Bamenda.

<sup>485</sup> Beobachtung am 17.1.08 in Bamenda.



diesem Film nach. Auch hierbei ging es wohl darum, das entsprechende Star-Image für sich zu reklamieren.<sup>486</sup>

Es kann aber auch vorkommen, dass jemand für ein Porträtfoto spontan die Pose eines Stars nachmacht. So hat die junge Informantin Josephine nach eigenen Angaben ein Poster der *Backstreet Boys* im Fotostudio gesehen und sich kurzerhand dafür entschieden, die Pose eines *Backstreet Boy* für ihr eigenes Porträtfoto nachzumachen.<sup>487</sup>

Als ein weiterer Fall von Intermedialität kann die Imitation von Stars aus Action- und Kung-Fu-Filmen auf Fotos gelten. Dies ist der Fall, wenn sich Jugendliche auf einem Foto in Kampfkunst-Pose fotografieren lassen (Abb. 181). Actionfilme können in Bamenda als CVDs und DVDs gekauft oder gemietet werden. Meistens stammen die CVD- und DVD-Erzeugnisse aus billiger chinesischer Piraterie-Produktion (Raubkopien). So gibt es Filme von Action-Stars wie *Arnold Schwarzenegger*, *Sylvester Stallone*, *Jean-Claude van Damme*, *Jackie Chan* etc. auf dem Markt Bamendas zuhauf. Wenn man Glück hat, kann man sogar einen Jugendlichen in Bamenda dabei beobachten, wie er asiatische Kampfkünste im Alltag zum Plausch und im Spiel nachstellt - beispielsweise während einer kurzen Arbeitspause in der Küche eines kleinen Restaurants.<sup>488</sup> Auch in der Literatur findet man aus sub-saharischen Gegenden stammende Fotos, die nachweislich oder mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Action-Filme Bezug nehmen, welche man damals vielleicht noch im Kino gesehen hat (Pinther 1998:39; Behrend/Wendl 1998:13). Gemäss älteren Informanten ist das Kino in Bamenda durch die Videos verdrängt worden – wie anderswo im sub-saharischen Raum (vgl. Ajibade 2012:34-37). Als ich zwei junge Männer unabhängig voneinander auf ihre Einzelporträtfotos ansprach, auf welchen sie eine Kampfkunstpose eingenommen hatten, behaupteten beide, sie hätten früher selbst Karate trainiert und erlernt.<sup>489</sup> Wahrscheinlich wollten beide mit ihren Fotos andere Leute beeindrucken - so, wie sie dies bei mir versuchten.

In Bamenda ist es durchaus möglich, dass nicht nur US-amerikanische sondern auch afrikanische Stars auf Fotos und im Alltag nachgeahmt werden. So können Fotos ebenso angelehnt sein an das Auftreten der Musiker der aus der Côte d'Ivoire kommenden Musikrichtung des *coupé décalé*. Abb. 182 stellt ein solches Lichtbild dar, das Alexander in Bamenda in guter Laune von sich machen liess, als er sich auf das nächtliche Ausgehen freute. Während er sich zu Hause umzog, liess er einen Musik-Video-Clip mit *Douka Saga* und dessen Song *coupé décalé* laufen und gab spontan und zum Plausch das Porträtfoto auf Abb. 182 bei einem

---

<sup>486</sup> Gespräch mit dem jungen Mann Leslie am 4.7.09 in Nkor, Region Nordwest. Leslie ist der Schulkamerad jenes jungen Mannes, welcher *Nicolas Cage* auf Fotos und auf dem Pausenhof nachahmt.

<sup>487</sup> Gemäss Gespräch mit Josephine in Nkambe am 9.7.09.

<sup>488</sup> Beobachtung im August 2009 in Bamenda.

<sup>489</sup> So zum Beispiel am 1.11.03 sowie am 1.9.09 in Bamenda.

Fotografen in Auftrag. Passend zur laufenden Musik ahmte er auf diesem Foto den verstorbenen Begründer der Musikrichtung des *coupé décalé*, den ivoirischen Musiker *Douk Saga*, nach. Alexander imitierte *Douk Saga*, indem er leicht in die Hocke ging und seine Unterarme parallel zueinander vor seinen Brustkorb hielt - eine typische Momentaufnahme für den Tanz des *coupé décalé* (Abb. 182).<sup>490</sup>

Die Starporträts, die die Nachahmung der Stars des Showbusiness zum Ziel haben, besitzen in Bamenda eine mehrere Jahrzehnte alte Geschichte. So sind in Bamenda auf lokal produzierten Porträtfotos schon früher Stars wie *James Brown*, *James Bond*, *Bob Marley*, *Prince Nico* oder *Michael Jackson* nachgeahmt worden. Verschiedene ältere Leute in Bamenda haben mir dies erzählt. Trug man etwa eine Afro-Frisur, so konnten leicht (bewundernde) Bemerkungen fallen, dass man wie *Bob Marley* aussehe.<sup>491</sup>

Dass das Genre des Starporträts – wie alle hier vorgestellten Genres – auch in anderen subsaharischen Gegenden zu finden sein dürfte, darauf weisen unter anderem die Fotos des malischen Fotografen Seydou Keïta hin. So findet sich in der Literatur unter anderem ein Foto von Keïta, das einen jungen Mann als *James Bond* darstellen soll: Er hat die Zigarrette schief im Mund, die Finger seiner Hand zur Pistole geformt und diesen “Colt“ an seine Schulter gelehnt (vgl. Magnin 1997:260,281). Ebenso gibt es bei Magnin (1997:262,281) ein Foto von Seydou Keïta, auf dem ein Mann mit Schlaghosen und mit einem breiten Gurt auf *James Brown* Bezug nimmt. Ein weiteres Foto von Seydou Keïta zeigt, wie eine Frau eine Plattenhülle mit den darauf abgebildeten Musikstars der *Eagles*, einer bekannten Musikband, bewundernd anschaut (Magnin 1997:245,281; Kapitel 2.5.2.). Diese von Seydou Keïta geschossenen Fotos können dem Genre der unten behandelten Anlassfotografien zugerechnet werden (Kapitel 2.8.5.) Dies, weil sie Seydou Keïta an gesellschaftlichen Treffpunkten, in Bars und Tanzlokalen etc., aufgenommen hat. Das erwähnte Porträtfoto mit der Schallplatte der *Eagles* darf als ein Indiz betrachtet werden, dass im sub-saharischen Raum in den 1970er Jahren nebst Bildern aus Kinofilmen (siehe oben: *James Bond*), Fotos aus importierten Zeitschriften etc. auch die Abbildungen auf Plattenhüllen als Vorlagen für Starporträts gedient haben. So berichtet auch Buckley (2006:68), dass sich in Gambia junge Leute in Schlaghosen kleideten, ihre Haare wie die *Beatles* zu Pilzfrisuren stylen und sich dabei fotografieren liessen, wie sie die Schallplatten ihrer Musikidole (*Beatles*, *Rolling Stones* etc. und übrige Musikstars aus Gambia und den USA etc.) hörten. Sie schauten unter anderem auf ihrem Foto demonstrativ

---

<sup>490</sup> Gemäss Gespräch mit Alexander am 11.8.09 in Bamenda.

<sup>491</sup> Zum Beispiel Angaben von Ma Yvette gemäss E-mail vom 18.2.11 sowie von Pa Paul während eines Gesprächs vom 17.9.06 in Bamenda.

auf die sich drehende Schallplatte - also ganz ähnlich wie beim soeben erwähnten Foto von Seydou Keïta, auf dem eine junge Frau mit der Plattenhülle der *Eagles* posierte.

Abgesehen von den Bildnissen der Stars in Zeitschriften und auf Schallplattenhüllen etc. erhielten die jungen Leute in Bamenda früher auch Ideen, sich modisch und prestigeträchtig-mondän wie die Stars zu kleiden durch Musiker, die für Auftritte von Stadt zu Stadt reisten. Einen entsprechenden Hinweis gab mir eine ältere Informantin in Bamenda.<sup>492</sup>

Wie man aus den obigen Zeilen ersehen kann, standen und stehen jugendkulturelle Fotos, insbesondere das fotografische Genre des Starporträts, häufig im Zusammenhang mit der Globalisierung sowie mit den Aspekten der Inter- und Intramedialität.

### 2.8.2.3. Das Genre *african wear*<sup>493</sup>

Das Genre *african wear* ist in Bamenda das neuste Phänomen in der jugendkulturellen Fotografie. Unter jungen einheimischen Leuten in der Stadt Bamenda herrscht häufig die Sichtweise vor, dass das Genre *african wear* die porträtierte Person in der traditionellen Tracht und Kleidung des (vorkolonialzeitlichen) "alten Afrikas" zeige (Abb. 183 und 187). Dies auch, weil die jungen städtischen Leute über die tatsächlichen früheren traditionellen Kleidungen nicht so gut Bescheid wissen. Der Name *african wear* bedeutet auf Deutsch "afrikanische Tracht/Kleidung". Alternativ habe ich für dieses Genre in Bamenda auch die Namen *african woman (picture)*, *african queen (picture)* oder *african king (picture)* gehört. Die ersten beiden Begriffe, *african woman* oder *african queen*, gelten für den Fall einer porträtierten Frau (Abb. 183 bis 185). Sie bedeuten etwas romantisierend, dass man die porträtierte Frau auf dem Foto als afrikanische Frau oder als afrikanische Königin sehen könne. Der Ausdruck *african king* meint hingegen, dass das fotografische Porträt einen Mann als einen afrikanischen König zeige (Abb. 186 und 187). Da ich den Begriff *african wear* am häufigsten gehört habe und er zudem kurz und bündig sowie geschlechtsneutral ist, werde ich im Folgenden nur diesen Begriff verwenden.

Das fotografische Genre des *african wear* scheint sich an das Genre des häufig in Nigeria produzierten *epic film*, einem Genre unter den Videoschauspielfilmen, anzulehnen: Der *epic film* möchte gemeinhein das (vorkolonialzeitliche) "alte Afrika" darstellen. Er tut dies oft in einer unkritischen und exotischen Weise (Ajibade 2012:39-40).<sup>494</sup> In Bamenda wird das

---

<sup>492</sup> Angaben von Ma Yvette gemäss ihrem E-mail vom 1.3.11.

<sup>493</sup> Ich schreibe hier entgegen der üblichen englischen Orthographie *african wear* und nicht *African wear* oder gar *African Wear* (Eigennamen), da emische Begriffe im Fach Ethnologie kleingeschrieben werden.

<sup>494</sup> Babson Ajibade (2012:40) erwähnt, dass der *epic film* beim Publikum keinen Erfolg gehabt hätte und mittlerweile ausgestorben sei. Das mag eventuell im Allgemeinen zutreffen. In Bamenda hatte der *epic film/kontri film* zumindest in den Jahren 2006 bis 2009 ein gewisses Publikum.

Genre *epic film* oft *kontri film/country film* genannt. Im fotografischen Genre *african wear* können sich junge Leute Bamendas ungefähr so porträtieren lassen, wie man auch die SchauspielerInnen im *kontri film/country film* sehen kann. Dies ist jedenfalls von verschiedenen InformantInnen so angesprochen worden. Es liegt hier also vermutlich ein Fall von Intermedialität zwischen den Medien Video und Fotografie vor. Schauspielfilm- und Musik-Videos aus aller Welt und aus Nigeria werden in jedem Quartier Bamendas zum Kauf oder zur Miete angeboten.

Das fotografische Genre *african wear* gehört zurzeit eindeutig zur Jugendkultur. Es lassen sich praktisch nur jugendliche Leute in der Art dieses Genres ablichten. Die porträtierte Person zeigt sich im Genre *african wear* in einer "traditionellen", häufig ärmellosen Kleidung sowie oft barfuss, entweder sitzend oder stehend. Frauen gehen unter Umständen auch in eine hockende Position oder legen sich seitwärts auf dem Boden hin. In jedem Fall wird dies mit einigem "traditionellem" Schmuck wie Halsketten aus Plastikperlen und mit (Ober-)Armbändern mit Kaurischnecken etc. getan. Kaurischnecken am Oberarm zu tragen, kommt allerdings in der "echten Tradition"<sup>495</sup> des Kameruner Graslands kaum vor. Beim Genre *african wear* ist zudem oft relativ viel Haut sichtbar - so Partien der Schulter, des Oberkörpers, der Oberarme, Knie und Unterschenkel (Abb. 183 bis Abb. 187). Manchmal kommen in Bamenda beim Genre *african wear* noch weitere Accessoires dazu, welche im Kameruner Grasland tatsächlich der traditionellen Sphäre zugehören, wie zum Beispiel ein Tanzwedel oder - bei Frauen - ein traditionell geflochtener Korb<sup>496</sup> (Abb. 183) sowie das fürs Kameruner Grasland typische (Zeremonial-)Schwert für Männer (Abb. 187). Eine zusätzliche "Verschönerung" des Bildes ergibt sich beim Genre *african wear* durch mit dunkler Farbe aufgetragene Körperbemalungen, die - etwa in den Formen eines Dollarzeichens, eines Herzens oder einer Blume - keinerlei Entsprechung zur bislang geltenden traditionellen Kultur des Kameruner Graslands besitzen (Abb. 184 und 186).

<sup>495</sup> Die Umschreibung "echte Tradition" meint, was aus der Sicht der älteren Leute in Bamenda zur Tradition des Kameruner Graslands zählt. Die heute älteren Leute konnten im früher viel ländlicheren Bamenda (siehe Abb. 7) oder dazumal in ihrem Dorf und *fondom* viele Kilometer weg von der Stadt Bamenda die traditionelle Kultur des Kameruner Graslandes noch eher erlernen als die heutige städtische Jugend. Ausserdem bewegen sie sich heute als Älteste oder teils gar als Halter traditioneller Titel mindestens zeitweise in der traditionellen Sphäre. Es scheint mir gut möglich, dass in Zukunft auch die bis anhin geltende traditionelle Kultur des Kameruner Graslandes sich durch die jüngeren Generationen und unter den Eindrücken des *epic film/kontri film* allmählich verändern könnte, sofern die bisherigen KennerInnen der lokalen traditionellen Kultur nicht die bis anhin dafür geltenden Gebräuche und Normen fortwährend durchzusetzen und auf die nächste Generation zu übertragen vermögen. Es sei hier erneut daran erinnert, dass traditionelle Kultur historisch betrachtet stets als etwas Wandel- und Veränderbares zu betrachten ist (Horner 1990).

<sup>496</sup> So kann der Typ eines Korbes (Abb. 183) verwendet werden, der im *fondom* Kom zur "echten" Tradition gehört und den man auch auf dem Markt in Bamenda kaufen kann (gemäss einem Gespräch mit Pa Paul im Januar 2008 in Bamenda).

Die Hintergrundkulisse des fotografischen Genres *african wear* ist oft eine monochrome (Abb. 183 bis 187). Als Hintergrund ist aber auch ein *mud block house* geeignet - also ein Haus mit Mauern, die sichtbar aus sonnengetrockneten und quaderförmigen Lehmziegeln gebaut sind (Abb. 185; Kapitel 2.5.2.3.). Diese Bauweise gilt in der Region Nordwest jüngeren Leuten *heute* als der Inbegriff für das Traditionelle und das sehr Einfache. Diese Lehmziegelhäuser (*mud block houses*) werden in den *epic films/kontri films* oft als Filmkulisse für das "traditionelle" dörfliche Leben genommen und so auch in den Zusammenhang des (vorkolonialzeitlichen) "alten Afrikas" gestellt.

Die Bauweise mit Lehmziegeln gibt es erst seit der Kolonialzeit (Kapitel 2.5.2.3.). Sie hat nichts mit der vorkolonialen Zeit zu tun. Hierüber besteht bei vielen jüngeren Leuten in Bamenda wie vielleicht auch bei den Filmemachern des *epic film/kontri film* ein Unwissen. Doch auch sonst war das Leben – gerade hinsichtlich der materiellen Kultur, insbesondere der Kleidung - oft nicht so, wie die *kontri films* und das fotografische Genre *african wear* sie darstellen. Das wird besonders an den modernen Schmuck- und Kleidungselementen sowie auch am Kleidungsstoff deutlich. So zum Beispiel am in der Hand gehaltenen (asiatischen?) Windfächer<sup>497</sup> oder an der roten Sankt-Niklaus-Zipfelmütze (Abb. 186). Das sind Elemente, wie man sie im *epic film/kontri film* teils auch bei den Schauspielern sehen kann, die etwa Magier und/oder Hellseher darstellen. In der bislang geltenden traditionellen Kultur des Kameruner Graslands waren und sind solche Dinge unbekannt. Ebenso besitzt das bei porträtierten Frauen teils im Genre *african wear* verwendete horizontal um den Brustkorb gebundene Stofftuch zur Bedeckung des Busens keinen echten Bezug zur historisch verbürgten Entwicklung der weiblichen Bekleidung in der traditionellen Graslandkultur (Abb. 184 und 185). Da mögen junge Städterinnen in Bamenda heute noch so oft behaupten, solche Fotos zeigten ihre alte Tradition. Dieses Stofftuch ist ein "traditionelles" Element, das von den *epic films/kontri films* übernommen worden ist.

Insgesamt entstand heute also in der Stadt Bamenda mit dem Genre *african wear* etwas Neuartiges aus einem bunten Gemisch von im Kameruner Grasland bislang gültiger traditioneller Kultur und einer (noch) rein medial vermittelten "traditionellen" materiellen Kultur. Gleichwohl meinen – wie bereits erwähnt - jüngere Leute in Bamenda oft, dass das Genre *african wear* auf die früheren Zustände zur Darstellung bringe. Damit besteht wie beim *epic film/kontri film* auch beim fotografischen Genre *african wear* eine typisch menschliche

---

<sup>497</sup> Der Windfächer - wie auf Abb. 186 gezeigt - könnte in Bamenda vielleicht auch auf die Kalender zweier Fotolabors zurückgeführt werden, die 2006 in chinesischer beziehungsweise südkoreanischer Hand waren. Diese beiden Fotolabors, mit Namen *CMX Photo Lab* und *Photo Victory*, zeigten auf ihren Geschäftskalendern asiatische Frauen mit solchen Windfächern.

Tendenz des Erinnerns vergangener Zeiten aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus (Assman 2009:27-31; vgl. Fabian 1996). Es resultiert ein (Neu-)Erfinden der Tradition ([re-] *invention of tradition*) (vgl. Hobsbawm 1983:1-14; vgl. Horner 1990)

Von der Ökonomie her ist zu bemerken, dass die Herstellung des fotografischen Genres *african wear* mit einem gewissen Aufwand verbunden ist. Die Kundschaft der Studiofotografen muss sich zuerst umziehen. Und der Fotograf muss allfällige Körperdekorationen auf den Körper aufmalen. Die Kleider muss der Fotograf von Zeit zu Zeit waschen. Angesichts dieses Aufwandes verlangen die Fotografen für ein solches Foto mehr Geld. Anfang 2008 hat ein *african wear*-Foto im Format 10 x 15 cm nach Angaben verschiedener Fotografen mindestens 500 XAF, teils auch 700 XAF gekostet. Dies im Gegensatz zu übrigen Fotos in diesem Format, für die normalerweise 300 XAF verlangt wurden und werden (Kapitel 2.3.1. und 2.6.).

Das Genre *african wear* kommt sowohl als Einzelporträt wie auch als Gruppenporträt vor. Nach verschiedenen Beobachtungen wird das Angebot des Genres *african wear* überwiegend von der weiblichen Kundschaft genutzt. Vor allem die noch junge, unverheiratete Kundschaft möchte gerne ein Porträtfoto im Stil des *african wear*. Das Genre wird denn offensichtlich auch als relativ gut geeignet betrachtet, um das andere Geschlecht anzusprechen. Schliesslich zeigt es in leicht erotischer Weise viel Haut und kann – wie die Rede von *african queen* und *african king* anklingen lässt – mit romantischen Bedeutungen aufgeladen sein. In einer privaten Fotosammlung enthielt ein Doppelporträt dieses Genres auf seiner Rückseite die schriftliche Bemerkung des wohl etwas flirtenden Fotografen: “*African Beauties*“.<sup>498</sup> Mädchen können ein *african wear picture* zum Flirt oder zum Ausdruck der Liebe gebrauchen, indem sie ein aufgemaltes “Tätowierungsmuster“ beziehungsweise ein aus aufgeklebten Applikationen bestehendes “Schmucknarbenmuster“ in Herzform auf dem Oberarm anbringen (lassen). Ein entsprechendes Lichtbild war im Fotoalbum eines jungen Mannes, dem Freund des porträtierten Mädchens, zu sehen (Abb. 184). Er hat das Foto nach eigenen Angaben im Hinblick auf den Valentinstag erhalten (Kapitel 2.6. und 3.1.).<sup>499</sup> Dies darf als eine eindeutige Liebesbekundung aufgefasst werden. Insgesamt kann das Haut zeigende *african wear picture* in die Nähe des *sexy picture* (siehe unten) rücken. Ich habe verschiedentlich mitbekommen, dass das Genre *african wear* von jungen Frauen in Bamenda im Internet und per E-mail dazu benutzt worden ist, Männer zu “daten“.

Beim Genre *african wear* geht es aber auch um die eigene afrikanische Identität – und zwar darum, sich in einer modernen städtischen und globalisierten Welt wieder afrikanisch zu

<sup>498</sup> Anlässlich eines Gesprächs in Yaoundé mit Tina und ihre beiden Freundinnen am 30.6.09.

<sup>499</sup> Gemäss Gespräch mit Alexander, einem jungen Mann, am 11.8.09 in Bamenda.

fühlen. So antwortete Christine, eine junge Frau in Bamenda, auf meine Frage, weshalb sie ihr eigenes *african wear*-Foto hatte herstellen lassen: "*I wanted to feel African.*"<sup>500</sup> Und eine andere junge Frau meinte, dass sie auf ihrem *african wear picture* sehe, wie sie früher in der alten (vorkolonialen) Zeit wohl ausgesehen hätte.<sup>501</sup>

Die Einführungs- und Entstehungsgeschichte des Genres *african wear* muss wohl für immer ein wenig unsicher bleiben. Näheres über die Einführung dieses Genres im Nachhinein herausfinden zu wollen, ist nur schwer möglich, da man damit rechnen muss, dass man nicht immer die Wahrheit zu hören bekommt: Jeder Fotograf hätte zu seinem Ruhm gerne dieses fotografische Genre erfunden. Doch ein starker Verdacht bezüglich des Ursprungs dieses Genres sei hier dennoch präsentiert: Erstmals habe ich dieses neue Genre im Jahr 2006 einige Wochen nach meinem ersten Mapping (fast) aller Fotostudios in Bamenda im Fotostudio *Rosa Photo*, Bamenda, als Referenzarbeiten ausgestellt gesehen. Es fanden sich in diesem Fotostudio gleich mehrere vergrösserte Referenzarbeiten dieses Genres, während nach meinen Beobachtungen zwei benachbarte Fotostudios kurz danach dieses neue Genre ebenfalls anboten. Die Wahrscheinlichkeit ist deshalb hoch, dass dieses Genre durch das Fotostudio *Rosa Photo* in Bamenda eingeführt worden sein könnte. Dies, zumal mir der Besitzer dieses Fotostudios eine soweit stimmige Geschichte zur Erfindung dieses Genres erzählte: Er teilte mir mit, dass ihn Fotos, die am Filmset des im Jahr 2003 in Bamenda produzierten Video-films *Peace Offering*<sup>502</sup> gemacht worden seien, zum fotografischen Genre *african wear* inspiriert hätten. Als damaliger Angestellter des Fotolabors *Awa & Sons* in Bamenda habe er Fotos, die während der Dreharbeiten dieses Films geknipst worden seien, entwickeln und abziehen müssen. Dabei habe er auf den Fotos beobachtet, wie die SchauspielerInnen für den Film *Peace Offering* in "traditioneller" afrikanischer Tracht gekleidet gewesen seien. Der Video-Schauspielfilm *Peace Offering* gehört denn auch dem Genre des *epic film/kontri film* an. *Rosa Photo* erzählte mir weiter, dass er 2004/2005 das Fotolabor *Awa & Sons* verlassen und sein eigenes Fotostudio eröffnet habe. Nach der Gründung des Fotostudios sei er auf die Idee gekommen, dass sich manche KundInnen vielleicht auch gerne so traditionell kleiden würden wie die SchauspielerInnen im Film *Peace Offering*. Also habe er Fotos von seiner

<sup>500</sup> Gemäss Gespräch mit Christine am 1.1.0.06 in Bamenda.

<sup>501</sup> Gemäss Gespräch mit Patricia in Bamenda am 22.7.09.

<sup>502</sup> Der Film *Peace Offering* ist eine kamerunisch-nigerianische Produktion gewesen, wobei die Umgebung Bamendas als Drehort gedient hat. Es muss ein ziemliches Ereignis für die Stadt und ein grosses Aufbruchszeichen für den englischsprachigen kamerunischen Film gewesen sein: So zeigte mir im Oktober 2003 der Fotograf *Ricky Photo*, Bamenda, ein Foto, das er von der berühmten nigerianischen Nollywood-Schauspielerin *Patience Ozokwor* vor dem Luxushotel *Ayabba* gemacht hatte. In Anlehnung an die US-amerikanische Hollywood- sowie die indische Bollywood-Filmindustrie wird die nigerianische "Nollywood" genannt. Nollywood ist bekanntlich die bedeutendste Filmindustrie in West- und Zentralafrika. In Bamenda und in Kamerun versucht man seit ein paar wenigen Jahren der nigerianischen Filmindustrie nachzueifern und spricht manchmal bereits von "Collywood", abgeleitet von den Wörtern "Cameroon/Cameroun" und "Hollywood".

Frau und auch von sich selbst im Stil des *african wear* als Referenzarbeiten gemacht, um entsprechende Kundschaft zu generieren. Dies ist soweit die mögliche Entstehungsgeschichte dieses Genres, welche aufgrund kurzer Überprüfungen<sup>503</sup> durchaus zutreffen könnte. Würde allerdings das fotografische Genre in Nigeria schon zuvor bestanden haben - ich konnte hierfür nicht auch noch Nigeria bereisen -, dann wäre in meinen Augen eine analoge genuine Erfindung dieses Genres in Bamenda unwahrscheinlicher. Dann wäre es wohl doch so, dass ein Fotograf dieses Genre dort gesehen und nach Bamenda mitgebracht hätte. In der Literatur habe ich über dieses fotografische Genre nichts finden können.

Mittlerweile hat sich das fotografische Genre *african wear* - offenbar von Bamenda aus - in Kamerun verbreitet: Während ich das Genre *african wear* noch während meinen (Kurz-)Aufenthalten in anderen kamerunischen Städten in den Jahren 2007 und 2008 wie etwa Foumban, Buea, Limbé oder Yaoundé noch nicht sehen konnte, durfte ich immerhin Mitte 2009 feststellen, dass es bereits nach Yaoundé gelangt war: Drei junge Frauen in Yaoundé erzählten mir davon. Alle drei stammten aus der Region Nordwest und reisten als StudentInnen zwischen Yaoundé und Bamenda gelegentlich hin und her. Sie hielten mir gegenüber fest, dass auch sie das Genre *african wear* zum ersten Mal in Bamenda gesehen hätten. Auch erwähnten sie, dass das Genre *african wear* in Yaoundé von einem Fotografen aus Bamenda angeboten würde! Sie hätten von diesem ihre eigenen *african wear*-Fotos in ihren Fotosammlungen. Dabei streckte mir Tina, eine der drei jungen Frauen, ihre *african wear pictures* vor.<sup>504</sup>

#### 2.8.2.4. Das *sexy picture*

Im Folgenden soll eine Gruppe von Fotos im Mittelpunkt stehen, deren Sinn es ist, den menschlichen Körper erotisch und aufreizend zu zeigen. In Bamenda habe ich hierfür manchmal die Bezeichnung *sexy picture* gehört, weshalb auch hier dieser Ausdruck verwendet werden soll. Das *sexy picture* wird nach meinen Erfahrungen vor allem von jungen Leuten gewünscht. Erotische Porträts (*sexy pictures*) werden hergestellt, um sie Personen des anderen Geschlechts zu zeigen oder vielleicht gar zu schenken. Fotos solcher Art lassen sich dazu verwenden, die eigene körperliche Attraktivität in den Vordergrund zu rücken und eine Person anderen Geschlechts "anzumachen". Mit *sexy pictures* Bildern kann man aus emischer

---

<sup>503</sup> So liegt mir ein Exemplar des Filmes *Peace Offering* aus dem Jahr 2003 vor. Die Ausstaffierung der SchauspielerInnen entspricht dem hier vorgestellten Genre des *epic film/kontri film*. Verschiedene Informanten bestätigten mir, dass der *Rosa Photo* in der entsprechenden Zeit im Fotolabor *Awa & Sons* in Bamenda gearbeitet habe. Ich sprach mit *Rosa Photo* zudem in den Jahren 2006, 2009 und 2013 mehrmals über die Erfindung des Genres *african wear*, wobei ich keine Widersprüche feststellen konnte. 2013 existierte das Fotostudio *Rosa Photo* nicht mehr.

<sup>504</sup> Dies gemäss einem Gespräch in Yaoundé am 30.6.09 mit Tina und zwei ihrer FreundInnen.



Sicht die eigene schöne Haut ohne Narben, Pigmentflecken, Pickel und Warzen zeigen - sofern man denn solch schöne Haut hat. Sabine, eine junge Frau in Bamenda, hat bezüglich des Zeigens von Haut auf Porträtfotos sehr treffend von *“to show the shiny skin“* gesprochen.<sup>505</sup>

Mit *sexy pictures* kann man nicht nur die eigene schöne Haut zeigen, sondern auch die eigene attraktive Körperform zur Schau tragen. Wie schon erwähnt kann in Bamenda ein fettleibiger wie auch schlanker Körper als schön erachtet werden. Bei Frauen wird heute die dünne, schlanke Modemodell-Figur bewundert, die denn auch *mannequin* genannt wird (vgl. Kapitel 2.5.5.). Bei (jungen) Männern gelten wiederum Muskeln als beeindruckend und attraktiv.

Allgemein ist die Vermutung naheliegend, dass das Genre des *sexy picture* durch das Aufkommen des Internets einen enormen Aufschwung erlebt hat. Sexy Bildnisse sind im Internet leicht zugänglich. Insbesondere junge Männer – denn die jüngeren Generationen sind mit den Neuen Medien besonders vertraut – haben gelegentlich *sexy pictures* oder gar Pornobilder auf ihren Mobiltelefonen gespeichert. Ausserdem suchen nicht wenige Frauen (und auch Männer) nach Beobachtungen und Gesprächen über das Internet einen Partner - und wenn möglich auch eine finanziell gute (Heirats-)Partie (Kapitel 4.3.5.). Um sich dabei möglichst attraktiv zu zeigen, versenden vor allem auch junge Frauen eigene *sexy pictures* per E-mail. Man sieht hier und da solche Fotos auf den Bildschirmen in den Internetcafés in Bamenda. In einem Fall wollte denn auch die Kundin eines Fotografen ihre *sexy pictures* nicht mehr als Fotoabzüge, sondern gleich digital auf dem Memory Stick haben. Nach Auskunft des Fotografen wünschte sie dies ganz offensichtlich, weil sie ihre Fotos in einem Internetcafé hochladen wollte.<sup>506</sup>

Das erotische Zeigen von Haut für *sexy pictures* ist übrigens nicht zu verwechseln mit der relativen Nacktheit auf Fotos, die in (sehr) traditionellen Situationen respektive beim Tragen von traditioneller und durchaus formeller Tracht auftreten kann (vgl. Kapitel 2.8.1.; Abb. 166).

Angeichts der gesellschaftlichen Normen können die erotischen Porträts sehr leicht verpönt werden. Dies, obwohl bei den in Bamenda produzierten *sexy pictures* die Geschlechtsteile fast immer bedeckt bleiben. Die kamerunische Polizei besitzt an sich die Möglichkeit, die Herstellung von *“unsittlichen“* Fotos zu verfolgen, denn es gibt einen kamerunischen Gesetzesparagraphen, der es verbietet, Fotos zu schiessen, die gegen die guten Sitten und Moral verstossen.<sup>507</sup> Allerdings habe ich nur von einem einzigen länger zurückliegenden Fall gehört, bei

---

<sup>505</sup> Gemäss einem Gespräch mit Sabine am 25.8.06 in Bamenda.

<sup>506</sup> Gespräch mit *No Name Photo* (anonymisiert) in Bamenda am 31.8.09.

<sup>507</sup> Archive Nationale, Yaoundé: Journal officiel de la République du Cameroun vom 15. März 1974:719. Dekret No. 74-179 vom 7. März 1974, Artikel 5.

dem ein Fotograf wegen eines Nacktfotos Probleme mit der Polizei bekommen haben soll.<sup>508</sup> Schamhafte beziehungsweise durch gesellschaftliche Normen beschränkte Nacktheit beginnt im heutigen Bamenda mit der Geschlechtsreife. So waschen sich in der Stadt Bamenda kleine Buben und Mädchen noch nackt und relativ “öffentlich“ sichtbar rund um ihr Familienhaus beziehungsweise im Hof eines Familiengehöfts (*compound*). Wie mir Pa Benedict, ein älterer Informant, erzählte, ist es erst kurz nach der kamerunischen Unabhängigkeit verboten worden, dass nackt beziehungsweise spärlich bekleidete Frauen den Markt Bamendas besuchen dürfen. Vor Jahrzehnten gehörte im Kameruner Grasland eine gewisse Nacktheit zum normalen Erscheinungsbild, wenngleich dies durch das koloniale Sendungsbewusstsein und durch christliche Missionierungsarbeit sicherlich auch in der Region Nordwest stets bekämpft worden sein dürfte.<sup>509</sup>

Gegen *sexy pictures* eingestellt sind im Allgemeinen die Eltern, Onkel und Ältesten einer Familie aus Gründen der öffentlichen Moral und der befürchteten Rufschädigung der Familie. Insbesondere gilt dies für junge Frauen, weil befürchtet wird, dass eine allfällige Rufschädigung die gute Verheiratung der Tochter schwieriger machen wird und der Brautpreis<sup>510</sup> reduziert werden könnte (vgl. Kapitel 2.4.2.). *Sexy pictures* werden nach meinen Erfahrungen meist separat aufbewahrt von den übrigen, sonst jedem Besucher zur Schau gestellten Fotos. Nicht selten dürften sie nach meinen Eindrücken auch versteckt werden. Und natürlich werden sie - wie generell jugendkulturelle Porträts - nicht vergrößert (vgl. Kapitel 4.1.).

Das *sexy picture* kennt Posen, welche in anderen Genres nicht oder weniger bekannt sind: So zum Beispiel das Zeigen angespannter Muskeln bei Männern. Frauen können sich beim erotischen Porträt unter Umständen räkelnd sowie in knapper und/oder eng anliegender Bekleidung zeigen: So zum Beispiel in bauchfreien Tops, im Minirock, in Hot Pants, in Stiefeln, in Lack- und Lederbekleidung etc. Dies sind knappe Bekleidungsarten, welche sonst in Bamenda schnell mit Prostituierten in Verbindung gebracht und öffentlich auf der Strasse angesichts der sozialen Normen nicht getragen werden könnten. Nur in Nachtclubs können solche leichten Bekleidungsarten gemäss Gesprächen mit InformantInnen zum Vorschein kommen. Manche junge Frauen verlassen das Elternhaus in normaler Kleidung und ziehen sich dann irgendwo für den Nachtclub um. Das ist unter jungen Frauen offenbar auch in anderen sub-saharischen Städten so. So hat etwa Kerstin Bauer (2007:524) entsprechende Beobachtungen in der Côte d'Ivoire gemacht.

---

<sup>508</sup> Gespräch mit Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo* am 27.10.03 in Bamenda.

<sup>509</sup> Gespräch mit Pa Benedict in Bamenda am 6.1.08.

<sup>510</sup> Es soll hier aber in Erinnerung gerufen sein, dass heute in Bamenda viele Liebesbeziehungen und Konkubinate (*kam wie stay*) zustandekommen, ohne dass je ein Brautpreis gezahlt worden wäre. Die jungen Leute nehmen sich diesen Freiraum einfach (Kapitel 2.7.3).

*Sexy pictures* kann man in Bamenda nur in einem abgeschirmten Ort machen. So nach Gesprächen und Beobachtungen zum Beispiel in einem Fotostudio, in einem Hotelzimmer (vgl. Werner 1996a:104) oder allenfalls in einem Nachtclub. Auf den Abbildungen 188 und 189 sind relativ harmlose *sexy pictures* zu sehen.

Manche junge Männer lassen Fotos mit nacktem Oberkörper als *sexy picture* machen. Sie können solche Fotos von sich bei Tageslicht und draussen schiessen lassen, denn einen nackten männlichen Oberkörper zu sehen ist in Bamenda kein Tabu. (Junge) Männer haben es so betrachtet einfacher als (junge) Frauen, was die Herstellung von *sexy pictures* anbelangt. Allerdings kann bei Bildern, auf denen Männer einen nackten Oberkörper vorweisen, sowohl das *sexy picture* wie auch ein *yo picture* mit der Nachahmung eines Hip-Hop-Stars aufscheinen (Abb. 180; Kapitel 2.8.2.2.). Weltbekannte männliche Rap-Stars zeigen sich beispielsweise gerne mit nacktem Oberkörper.

Porträtfotos im Bikini oder Badeanzug können teils ebenfalls als *sexy pictures* taxiert werden. Solche Fotos werden gelegentlich in Fotostudios erstellt. Unter freiem Himmel werden sie in Kamerun oft von *ambulants* im Schwimmbad oder - etwa in der Küstenstadt Limbé – am Strand gemacht. Gewöhnlich implizieren solche Fotos in Bamenda ein gewisses Prestige, denn ein Schwimmbad findet sich nur in einer wohlhabenden Umgebung. In der Stadt Bamenda hatte es meines Wissens bis 2009 nur im luxuriösen *Ayabba Hotel* ein Schwimmbaden, das gegen Eintrittsgeld auch die lokale Bevölkerung benutzen durfte. Wie erwähnt gilt es in Bamenda als Luxus und Prestige, wenn man zur Küste reisen und dort im Meer baden gehen kann. Das Geld dafür ist in Bamenda nur bei wenigen vorhanden (Kapitel 2.5.2.4.).

Jugendkulturelle Fotos, die beim Baden und aus viel Spass und mit sehr spielerischen Posen gemacht wurden, nahm auch der malische Fotograf Malick Sidibé auf (Nimis 1998:44-47). Seine Gruppenporträts sind allerdings - wenngleich sie eine erotische Komponente haben können - eher weniger als *sexy pictures* zu bezeichnen. Man kann solche fotografischen Gruppenporträts beim Baden und in Badeanzügen etc., die seltenerweise auch in Bamenda zu sehen sind, allenfalls auch einfach zu den gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts (Kapitel 2.8.2.1) zählen.

### **2.8.3. Verletzungs-, Krankheits- und Körperdokumentationsfotos**

Fotos von Verletzungen und Krankheiten (Kapitel 2.3.2. und 2.4.1.) halten Trauriges fest und lösen nach meinen Beobachtungen und gemäss verschiedenen in Bamenda geführten Gesprächen häufig Mitleid aus. Das Verletzungs- oder Krankheitsfoto zeigt oft die porträtierte Person mit einer offenen oder verbundenen Wunde nach einer ärztlichen Behandlung oder

zumindest den schlechten körperlichen Zustand und die Bettlägerigkeit (Abb. 190). Das Foto auf Abb. 190 ist aus bildrechtlichen Gründen ein von *François State Photos*, Bamenda, nachgestelltes Foto, das sich an solchen in Bamenda üblichen Lichtbildern orientiert. Das Genre der Verletzungs- und Krankheitsfotos gibt es in Bamenda schon seit einiger Zeit. Das früheste Foto dieser Art, das mir in Bamenda unter die Augen kam, war ein Schwarzweiss-Foto aus den 1960er/1970er Jahren (Abb. 42).

Sehr oft ist der Zweck solcher Fotos der Beweis für ärztliche Behandlungskosten, weshalb oft das Konterfei der betroffenen Person darauf zu sehen ist. Mit solchen Fotos kann im eigenen sozialen Netzwerk um Geld geworben werden, um ausstehende Behandlungskosten bezahlen zu können (Egloff 2004a:19; Kapitel 4.5.). Wie ich verschiedentlich gehört habe, fordern Ärzte an den Spitälern ihre PatientInnen gar auf, solche Fotos erstellen zu lassen, damit diese mit den Spenden die Spitalkosten zu bezahlen vermögen. Dabei schwingt selbstverständlich auch das Eigeninteresse der Ärzte und der Spitäler mit, denn diese möchten ihre Rechnungen beglichen haben. Ohne Fotografie als Beleg glauben viele Leute in Bamenda, auch Verwandte und Mitglieder der (Gross-)Familie, die Geschichte von hohen Arztkosten kaum. Das Foto als Beweis dieser Kosten sowie die soziale Norm von Solidarität in einer Verwandt- oder Freundschaft lösen einigen Druck aus, einen finanziellen Beitrag zu leisten. Dies konnte ich direkt beobachten, als Ma Jessica von ihrem Verwandten Pa Paul mit dem Vorweisen eines solchen Fotos Geld forderte: Das Foto zeigte Ma Jessicas Tochter auf dem Spitalbett liegend. Auf ihrem Bauch war ein grosses Verbandspflaster zu sehen, das die zugenähte Operationswunde verdeckte. Sie hatte sich einer Bauchoperation unterziehen müssen (vgl. Abb. 190).<sup>511</sup>

Krankheits- und Verletzungsfotos werden jedoch auch hergestellt, um ein Andenken an dieses einschneidende Lebensereignis zu besitzen (Egloff 2004a:19). So wird man beispielsweise daran erinnert, dass man Gott dankbar sein muss, die Krankheit oder Verletzung gut überstanden zu haben. Viele Leute in Bamenda sind Christen und sehr gläubig. Mit solchen Krankheits- und Verletzungsfotos kann man auch die eigene Lebensgeschichte, die gemachten Lebenserfahrungen respektive die Lebensumstände dokumentieren und anderen bekannt machen. All dies hat sich in Gesprächen mit verschiedenen InformantInnen herauskristallisiert. Auch sind mir solche Fotos in zwei Fällen bei Hausbesuchen wortlos in die Hand gedrückt worden. Meinen Eindrücken nach geschah dies im einen Fall sogar mit einem gewissen Stolz auf das tapfer Durchlebte und vielleicht sogar mit dem Hintergedanken, Mitleid zu erzeugen und dadurch ein Geschenk von mir zu erhalten. Im anderen Fall bekam ich den Eindruck, dass mein Gegenüber neugierig meine Reaktion, also die Reaktion eines

---

<sup>511</sup> Beobachtung vom 27.10.05 in Bamenda.

*whiteman*, angesichts der sehr grossen und klaffenden Wunde auf dem Foto beobachten wollte.<sup>512</sup>

Andere Möglichkeiten, Krankheits- und Verletzungsfotos zu verwenden, bestehen darin, sie als Beweis bei Gerichtsfällen – dann unter Umständen mitsamt dem Negativ - und/oder bei finanziellen Forderungen Versicherungen vorzulegen (vgl. Egloff 2004a:19). Allerdings ist all dies in einem Land wie Kamerun mit Geldknappheit und Rechtsunsicherheit wohl eher selten. Behinderte Personen, auch dies eher ein Ausnahmefall, müssen ein Dossier mit einem Ganzkörperfoto beim Sozialministerium einreichen, wenn sie finanzielle Hilfsbeiträge des kamerunischen Staates beanspruchen wollen. Auf diesem Ganzkörperfoto fürs Sozialministerium muss die körperliche Behinderung ersichtlich sein.<sup>513</sup>

Krankheits- und Verletzungsfotos können an sich überall gemacht werden. Ich habe Verletzungs- und Krankheitsfotos gesehen, die auf dem Spitalbett, in einem (Roll-)Stuhl, in einem Operationssaal oder im Fotostudio gemacht wurden. Nicht selten allerdings liegen die Kranken oder Verletzten auf einem (Spital-)Bett.

Ein Spezialfall der Verwendung von Krankheits- und Verletzungsfotos ergibt sich bei traditionellen Ärzten (*traditional doctors*). *Traditional doctors* zeigen gerne beeindruckende und scheusslich anzusehende Krankheitsfoto – allerdings ohne Gesichter. Traditionellen Ärzte eröffnen Strassenverkaufsstände und machen eine Auslage mit ihren Arzneien und solchen Fotografien. Auf ihrer Auslage gesellt sich dann jedem Foto, das eine spezifische Krankheit zeigt, eine kleine Flasche mit der entsprechenden Arznei hinzu. Die schrecklichen Krankheitsbilder sollen ganz offensichtlich dazu motivieren, die Heilmittel zu kaufen. Auch in den Reisebussen, die von Stadt zu Stadt fahren und in welchen dicht gepfercht die Passagiere sitzen, werden mit Angst erregenden Fotos von Wunden und Verstümmelungen etc. Heilprodukte angepriesen. Manchmal allerdings lachen die Passagiere ausgiebig über die kaputten Zähne oder die von Krankheit befallenen Penisse auf solchen Fotos.

Des Weiteren gibt es auch Körperdokumentationsfotos, die keine Verletzungs- oder Krankheitsfotos darstellen. Fotografen stellen sie hier und da auf Kundenwunsch her. So hat die junge Frau Leticia über ihr Körperfoto im Bikini gemeint, dass dieses für ihren Freund im Ausland bestimmt sei. Nach eigenen Angaben wollte sie das Foto ihrem Freund per E-mail senden. Dadurch, dass sich auf ihrem Foto kein Hängebusen abzeichne, soll ihrem Freund in der Ferne klar werden, dass sie treu sei und weiterhin kein (zu säugendes) Kind von einem anderen Mann erhalten habe. Ob all dies tatsächlich zutrifft, ist natürlich eine andere Frage.

---

<sup>512</sup> Begebenheiten am 31.5.06 im Dorf "Z" (anonymisiert) und am 20.10.06 in Bamenda.

<sup>513</sup> Gemäss einem mir am 27.7.09 in Bamenda im Sozialministerium vorgewiesenen Dekret Nr. 19/1516 vom 26. November 1990, Artikel 31.

Es könnte auch ein *sexy picture* für ihren Freund gewesen sein, ohne dass sie mir dies sagen wollte. Aber gleichwohl deuteten Leticias Erklärungen darauf hin, dass entsprechende Kontexte und Interpretationen von Fotos in Bamenda an sich möglich sind.<sup>514</sup>

Gemäss Aussagen von InformantInnen in Bamenda kann es *heute* auch vorkommen, dass sich Frauen vor der ersten Schwangerschaft (beinahe) nackt fotografieren lassen. Damit soll eine Erinnerung an den noch hübschen jugendlichen und unversehrten Körper geschaffen werden, bevor er möglicherweise durch die Schwangerschaft etwas deformiert werden sollte. Ebenso wünschen sich Frauen *heutzutage* manchmal Dokumentationsfotos von ihrer Schwangerschaft und ihrem Schwangerschaftsbauch. Dies nach Aussagen von InformantInnen vor allem, wenn sich die Frauen lange die Schwangerschaft ersehnt hatten oder wenn sie zum ersten Mal schwanger geworden sind. Früher hatten Frauen in Bamenda gemäss Aussagen älterer Fotografen allerdings nicht selten Angst während der Schwangerschaft fotografiert zu werden (Kapitel 4.6.).

Männern wiederum haben die Möglichkeit sich ein *strong man picture*, das Bild des starken Mannes, machen zu lassen. Die Männer können so ihre Muskeln und ihre körperliche Kraft dokumentieren. Auf Abb. 191 ist der junge Schreinerlehrling Roman abgebildet, der sich in Bamenda – praktisch nur in kurzen Hosen gekleidet - als *strong man* von einem Fotografen ablichten liess. Dieses *strong man picture*<sup>515</sup> wollte Roman nach eigenen Angaben seiner Mutter in die von Bamenda eine halbe Tagesreise entfernte Stadt Kumbo senden. Damit wollte er seiner Mutter mitteilen und beweisen, dass er gesund und kräftig und das Leben in Bamenda für ihn gut sei. Er meinte, dass sich so seine Mutter keine Sorgen um ihn machen müsse. Und er fügte an, dass dieses Foto auch die übrigen Verwandten in Kumbo wegen seines guten Gesundheitszustands erfreuen solle.<sup>516</sup>

Körperdokumentationsfotos existieren in Bamenda auch im Fitnessbereich. 2006 hatte es in Bamenda nahe der *Savannah Street* ein Fitness-Studio. Von der Managerin dieses Fitness-Studios bekam ich die Information, dass es Männer gäbe, welche die Entwicklung ihrer Muskeln über Körperfotos überprüften. Und auch Frauen hätte es in der Kundschaft, welche nach einer Schwangerschaft mit Fotos überprüfen wollten, wie sie durch das Training wieder abnehmen und ihrer früheren Körperfigur annäherten. Leider hat es mit Verabredungen und

---

<sup>514</sup> Gespräch mit Leticia in Bamenda am 8.9.06.

<sup>515</sup> Auf Pidgin-Englisch gibt es übrigens verschiedene Arten von *strong* (stark) seiend: So beispielsweise das Starksein im gesundheitlichen Sinne, im Sinne körperlicher oder ökonomischer Kraft, im sozial-freundschaftlichen Sinne, im arbeitsamen oder generösen Sinne etc. Für die Fotografie wird in dieser Arbeit der Begriff *strong* hinsichtlich Kraft und Gesundheit verwendet.

<sup>516</sup> Gemäss Gespräch mit Roman am 9.9.06 in Bamenda.

Gesprächen mit den dort trainierenden Personen nie geklappt.<sup>517</sup> Dass Fitnessbewusste in Kenia Fotos zur Überprüfung ihrer Trainingserfolge machen, hat bereits Behrend (1998:28) angesprochen. Diese Praxis könnte also unter Fitnessbewussten in vielen sub-saharischen Gegenden verbreitet sein.

Zweck der Körperdokumentationsfotos kann auch sein, den körperlichen Zustand anhand von Fotos zu vergleichen und zu überprüfen (vgl. Kapitel 4.4.). Der junge Jacob etwa liess nach eigenen Angaben von sich ein Foto mit nacktem Oberkörper im Studio machen, um seinen körperlichen Zustand und seinen Gewichtsverlust nach überstandener Malaria-Erkrankung festzuhalten. Er erzählte mir, dass er erneut ein solches Foto bei der nächsten Malaria-Erkrankung machen würde. Dies, um dann zu vergleichen und herauszufinden, ob die Malaria-Attacken bei ihm immer schlimmer würden. Er wolle sehen, ob die Malaria-Attacken ihn jedes Mal mehr schwächten, ob sein Körper dadurch jedes Mal stärker abgemagert werden würde. Zudem fügte er an, dass es immer gut sei, sich erinnern zu können, was mit einem einmal passiert sei.<sup>518</sup> Aus bildrechtlichen Gründen soll Jakobs Foto in dieser Arbeit nicht verwendet werden. Abb. 192 zeigt jedoch ein entsprechend nachgestelltes Foto.

Jacob zeigte mir auch ein weiteres Porträtfoto, das er von sich während eines Aufenthalts in Mamfe, einer kamerunischen Stadt unweit der Grenze zu Nigeria, machen liess. Er sei damals in Mamfe krank und seine Haut ganz gelblich geworden. Eine Woche später war er nach eigenen Angaben wieder gesund und zurück in Bamenda. Er sei dann in Bamenda nochmals ins Fotostudio gegangen, um seine Hautfarbe auf diesem neuen Foto mit jener auf seinen älteren Fotos aus der Zeit vor seinem Aufenthalt in Mamfe zu vergleichen. Er wollte so überprüfen, ob sein Gesundheitszustand wieder derselbe wie vor dem Aufenthalt in Mamfe sei. Die beiden Fotos, die er während und nach seiner Krankheit machen liess, waren allerdings keine echten Körperdokumentationsfotos, sondern Lichtbilder in voller Bekleidung und im Stil des gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts.<sup>519</sup> Nach Meinung verschiedener Leute in Bamenda kann durchaus an ganz normalen, an sich nicht körperbetonten Porträtfotos herausgefunden werden, wie es gesundheitlich um eine porträtierte Person steht (siehe Kapitel 4.4.). Zu Fallbeispielen, wie ich sie bei Jacob angetroffen habe, ist zu bemerken, dass unter anderem die Foto-Entwicklungen respektive die Foto-Belichtungen in den Fotolabors verschieden und somit die Farben auf den Fotos unterschiedlich ausfallen können und ein solcher Foto-Vergleich höchst trügerisch sein kann (Kapitel 4.4.). Auch bei der heute in Bamenda verbreiteten digitalen Fotografie ist eine solche Farbechtheit natürlich nicht gewährleistet. Jacobs

---

<sup>517</sup> Gemäss verschiedenen kurzen Gesprächen mit der Managerin dieses Fitness-Studios Ende 2006 in Bamenda.

<sup>518</sup> Gemäss Gespräch mit Jacob am 5.8.06 in Bamenda.

<sup>519</sup> Gemäss Gespräch mit Jacob am 17.9.06 in Bamenda.

Beispiele verdeutlichen aber, wie sehr Leute in Bamenda an die Objektivität und Authentizität der Fotografie glauben können (Kapitel 5.2.).

Gemäss Aussagen der Fotografen in Bamenda gibt es KundInnen, die sich in sehr seltenen Fällen Nacktfotos mit komplett entblösstem Körper machen lassen. Die Gründe der KundInnen für solche Nacktfotos konnten mir übrigens die Fotografen nicht mit Sicherheit sagen. Es kommen aber wohl potentiell alle oben erwähnten Gründe für Körperdokumentationsfotos in Betracht - einschliesslich des Umstands, dass solche Fotos hier und da auch im Sinne des *sexy picture* produziert werden könnten.

Verletzungs-, Krankheits- und Körperdokumentationsfotos sind praktisch immer Einzelporträts und finden sich kaum je auf Abzügen grösser als das Postkartenformat. Eine fotografische Vergrösserung solcher Fotos in Auftrag zu geben, wäre aus emischer Sicht meist Geldverschwendung, denn schliesslich zeigen solche Porträtfotos nicht das gute Leben und strahlen nicht die sonst gewünschte soziale Würde und Respekterheischung aus.

#### **2.8.4. Arbeitsplatz- und Hobbyfotos**

Für das Genre des Arbeitsplatzfotos kann man in Bamenda hier und da den Begriff *work(-ing) place picture* oder *job site picture* hören. Man kann solchen Fotos gelegentlich in den Fotosammlungen privater Haushalte begegnen. Das Arbeitsplatzfoto zeigt – wie sein Name sagt - die porträtierten Personen im Zusammenhang mit ihrer beruflichen Arbeit. Sehr oft handelt es sich dabei um Tätigkeiten, die aus emischer Sicht mit der prestigeträchtigen Modernisierung und mit Fortschritt assoziiert werden. Dabei geht es zum Beispiel um die Darstellung des eigenen Bürojobs mit der prestigeträchtigen Bedienung eines Computers (Abb. 96). Auch Porträtfotos bei der Arbeit mit kleineren oder grösseren Maschinen, wie zum Beispiel mit einem Bagger oder mit einem Lastwagen, eignen sich als Arbeitsplatzfotos. Bei solchen Fotos lassen sich Männer und Arbeitnehmer gerne im Führerstand sitzend porträtieren. Als Baustellenarbeiter wiederum kann man sich im Arbeitstunne auf der Baustelle fotografieren lassen. Das sind alles Beispiele, die ich in Bamenda zu Gesicht bekommen habe.

Das Arbeitsplatzfoto demonstriert oft prestigeträchtig das eigene Wissen und die eigenen Fähigkeiten, die den Berufsstolz ausmachen. Dies sieht man meines Erachtens auch auf Abb. 193, auf welchem sich ein Fliesenleger stolz mit Kelle präsentiert. Auf Abb. 194 findet sich ein weiteres Beispiel eines Arbeitsplatzfotos. Es zeigt einen Mechaniker bei seiner Arbeit. Mit einem Arbeitsplatzfoto vermag man darzulegen, dass man Geld verdient. Das ist sehr prestigeträchtig in einer Stadt wie Bamenda, in welcher die meisten Leute keine richtige Arbeit und



kein regelmässiges Einkommen haben. Im Weiteren beweist ein solches Foto, dass man vom Charakter her diszipliniert und arbeitswillig ist.

Aus diesen Gründen bergen solche Fotos für einen heiratswilligen Mann an sich das Potential, allenfalls eine Frau (und deren Familie) für eine Heirat zu überzeugen. Der Mann zeigt mit dem Foto, dass er der Ernährer (*breadwinner*) für eine Familie sein kann sowie arbeitsam und von gutem Charakter ist.

Allgemein kann man bei neuen Bekanntschaften mit dem Vorweisen eines solchen Fotos auch Vertrauen gewinnen. Man zeigt, dass man das eigene Geld auf ehrliche Weise verdient und den Freunden und Verwandten nicht auf der Tasche liegt, wie ich aus manchen Gesprächen heraushören durfte. Auf eine solche Weise trägt ein Arbeitsplatzfoto positiv zum eigenen Image (*image*) bei.

Sehr prestigeträchtig sind Arbeitsplatzfotos von Bürojobs. Sie verlangen nach Bildung und bedeuten in der gängigen Vorstellung (*image*), dass man ein höheres Einkommen erzielt. Gerade der Gebrauch eines Computers am Arbeitsplatz bedeutet wie erwähnt Modernität *per se* und ist mit viel Prestige verbunden, wie sich aus verschiedenen Begebenheiten ergeben hat. So hat zum Beispiel Alain, ein Mann im mittleren Alter, für Besucher ein früheres Arbeitsplatzfoto auf das Pult in seinem neuen Büro gestellt. Das Foto zeigt ihn mit einem Computer arbeiten, während ihm am neuen Arbeitsplatz ein solcher nicht zur Verfügung steht. Direkt und offen hat er mir erzählt, dass er dieses Foto wegen des Prestiges verheissenden Computers auf seinen Schreibtisch gestellt habe. Die Besucher seines Büros sollen wissen, dass er mit dem Computer umgehen kann und dass er schon mal an einem sehr modernen Arbeitsplatz beschäftigt war (vgl. Kapitel 4.3.1.2). Abb. 195 zeigt seinen Arbeitsplatz und wie er – in für Kamerun typischer Weise – seine Fotos am Arbeitsplatz zur Schau stellt.<sup>520</sup> Auch sonst habe ich gelegentlich beobachten können, wie sich Leute im Internetcafé prestigeträchtig am Computer sitzend haben fotografieren lassen.

Nach allem Gehörten kann das Arbeitsplatzfoto auch bei der Arbeitssuche verwendet werden, da es die Arbeitsfähigkeit und -kompetenz der porträtierten Person aufzeigt. Angesichts der üblichen Geldknappheit in Bamenda (und wohl im sub-saharischen Raum generell), kann es leicht vorkommen, dass Leute in der Hoffnung auf einen Job vorgeben, sie könnten eine Arbeit gut verrichten. Weil die Möglichkeit Geld zu verdienen zu verlockend ist, ist dies dann aber oft gelogen, wie mir Informanten erzählt haben. Die Vorlage eines Arbeitsfotos zum Beweis hingegen kann helfen, das Vertrauen eines potentiellen Arbeit- beziehungsweise Auftragsgebers zu gewinnen (Kapitel 4.5.).

---

<sup>520</sup> Gemäss Gespräch mit Alain am 18.1.07 in Foumban.

Gruppenporträts in Form von Belegschaftsfotos dürfen ebenfalls zum Genre des Arbeitsplatzfotos gezählt werden (Abb. 196). Manchmal zeigen sie die ganze Belegschaft eines Geschäfts vor dem Betriebsgebäude. Bei solchen Gruppenfotos wird gewöhnlich nicht wie beim Einzelporträt die Arbeitstätigkeit an sich gezeigt. Gleichwohl kann durch das Gebäude im Hintergrund oder durch die Arbeitskleidung bereits deutlich werden, dass es sich um ein Belegschaftsfoto handelt. Belegschaftsfotos werden oft an einem speziellen Tag, einem speziellen Anlass, aufgenommen – so zum Beispiel am Tag der Arbeit (*Labour Day*). Dann tragen die Angestellten Kleidung aus dem gleichen Stoff (*uniform*) und posieren oft mit einem Schild, das den Namen ihres Unternehmens trägt. Am *Labour Day* marschieren die Belegschaften der Unternehmen häufig an einer offiziellen Parade entlang der *Commercial Avenue* durch die Stadt (Kapitel 2.8.5.). Dabei wird das erwähnte Schild mit dem Namen des Unternehmens an vorderster Front der Marschkolonne von einer Mitarbeiterin oder einem Mitarbeiter hochgehalten, um den Zuschauern mitzuteilen, wer vorbeidefiliiert. Fotos, die die gesamte Belegschaft des Unternehmens an solchen Paraden zeigen, sind nicht nur der Stolz der darauf zu sehenden ArbeitnehmerInnen sondern auch das symbolische Kapital des Arbeitgebers, der damit seine eigene ökonomische und soziale Grösse als Arbeitgeber direkt verbildlicht darstellen kann. Die Belegschaftsfotos werden - wenn vergrössert – gerne in den Geschäftsräumlichkeiten aufgehängt. Solche Bilder versinnbildlichen das Zusammengehörigkeitsgefühl und sind eine Art “Familienfoto“ (*family picture*: Kapitel 2.7.). Man kann gewissermassen auch von der *corporate identity* sprechen, die diese Fotos ausdrücken. Wie in Kapitel 2.7 schon erwähnt findet sich der Gemeinschaftsgedanke in der kamerunischen Gesellschaft grundsätzlich stärker verankert als in Europa – auch am Arbeitsplatz. Es verwundert deshalb nicht, dass ich solche Gruppenfotos mit Arbeitskollegen in Bamenda auch in privaten Fotosammlungen entdecken konnte.

Zum Schluss dieses Unterkapitels seien hier die Hobbyfotos erwähnt, die man ebenfalls in privaten Fotosammlungen finden kann. Hobbyfotos zeigen private Beschäftigungen und damit – wie die Arbeitsfotos - die eigenen stolzen Fähigkeiten und mitunter Charaktereigenschaften sowie gewisse Identitätsaspekte. So sah ich im Kameruner Grasland in privaten Fotosammlungen hier und da Fotos, die jemanden etwa bei seinem Hobby Fussball, beim Hobby Boxen oder auch bei einer Lieblingsbeschäftigung wie etwa dem Pflanzen- und Tomatenzüchten zeigten.<sup>521</sup>

Wohl vor allem durch die *ambulants* ist es möglich geworden, Fotos von sich am Arbeitsplatz oder im Zusammenhang mit der Ausübung des eigenen Hobbys herzustellen – beispielsweise,

---

<sup>521</sup> Gemäss diversen Beobachtungen und Gesprächen mit Bekannten in der Region Nordwest, Kamerun.

um sie später Mitmenschen präsentieren zu können. Insbesondere früher – heute weniger – wurden Studioaufnahmen gemacht, die die (prestigeträchtige) Arbeit oder das stolze Hobby der porträtierten Person zeigen konnten. So konnten (und können) sich Polizisten und Militärs in Uniform im Fotostudio ablichten lassen, was auf ihren Beruf verweist und ein bürgerliches Porträt beziehungsweise ein korrektes modernes formelles elitäres Porträt war (und ist). Boxer konnten sich in Shorts und mit Boxhandschuhen auf Studiofotos zeigen und so auf ihr Hobby verweisen (Werner 1998:88; Magnin 2001:66-77). Solche Studioaufnahmen sind somit wohl zu einem gewissen Teil die Vorläufer der heutigen Arbeitsplatz- und Hobbyfotos. Wahrscheinlich haben aber auch gewisse ausserhalb der Fotostudios erstellten Arbeitsplatz- und Hobbyfotos auf dem afrikanischen Kontinent schon eine lange Geschichte (Soldatenfotos, Fotos von Hobbyfussballspielern etc.).<sup>522</sup> In Bamenda habe ich jahrzehntealte Schwarzweissfotos von Hobby-Fussballspielern gesehen, die auf einem Fussballplatz posierten. Und ein von mir in Bamenda dokumentiertes Schwarzweissfoto eines Mechanikers stammte aufgrund seiner Kleidung und Schuhe vermutlich aus den 1980er Jahren. Es zeigte ihn, wie er an einem Motor Hand anlegte. Da er gute und äusserst saubere Kleidung trug und in die Kamera blickte, war das Foto eine bewusste und - angesichts der oben erläuterten lokalen Bedeutungen - eine prestigeträchtige Inszenierung.<sup>523</sup> Weitere Forschung bezüglich der Geschichte dieses wie auch anderer fotografischer Genres könnte betrieben werden.

### 2.8.5. Anlassfotografie und ihre diversen Genres

Für viele Fotoaufnahmen gibt es in sub-saharischen Gegenden wie erwähnt häufig irgendeinen Anlass, einen *big moment* oder einen *crucial moment* (Kapitel 2.4.1.). Die Begriffe "Anlassfotografie" beziehungsweise "Anlassfoto" beziehen sich hier auf gesellschaftliche Anlässe und Ereignisse: Diese beiden Termini stehen für ein (Super-)Genre, das alle Fotografien umfasst, die für Menschen in Bamenda erkennbar an einem gesellschaftlichen Anlass respektive an einem Fest oder an einer Feier gemacht worden sind. Gesellschaftliche Anlässe nennen die Leute in Bamenda heute oft *occasions* oder *socials*. Und wenn jemand ein solches Foto in Bamenda betrachtet, dann hört man vielleicht mal einen Kommentar wie: „*Na some social.*“ Oder: „*Na some occasion.*“ Beides bedeutet übersetzt: „*Das ist ein gesellschaftlicher Anlass.*“ Das sind eindeutige verbale Hinweise, dass das Genre des Anlassfotos aus emischer Sicht existiert. Ist es möglich, den Anlass auf einem Foto konkret zu identifizieren, kann

---

<sup>522</sup> Siehe auch das Bildarchiv der Basler Mission: [www.http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/) [Aufrufdatum: 6.7.2012]. Im Bildarchiv der Basler Mission finden sich nicht wenige mehrere Jahrzehnte alte Fotos, die AfrikanerInnen bei der Arbeit zeigen. Allerdings wurden diese Fotos kaum je von AfrikanerInnen zum Selbstgebrauch in Auftrag gegeben.

<sup>523</sup> Das Foto dieses Mechanikers sah ich am 21.8.06 in einem Haushalt Bamendas.

beispielsweise der Kommentar erfolgen: „*Na some marit* [Das ist eine Hochzeit].“ Innerhalb des übergreifenden Super-Genres „Anlassfotografie“ kann also - je nach Anlass - von verschiedenen (Sub-)Genres wie der Hochzeitsfotografie gesprochen werden.

Um einen gesellschaftlichen Anlasses zu dokumentieren, engagieren die Leute in Bamenda einen Fotografen, sofern das Geld - etwa in der Familie - dazu aufgetrieben werden kann. Anlässe wie Hochzeits- oder Totenfeste (*funeral, cry-dies* etc.) sollen unter anderem zur Erinnerung fotografisch festgehalten werden. Bei solchen Anlässen, die von Familien ausgerichtet werden, feiern Verwandte und FreundInnen der Familienangehörigen sowie sehr häufig auch die sogenannten „Nachbarn“ (*neighbours*) mit. Die *neighbours* sind mehr oder weniger Leute im gleichen Stadtquartier.

Je höher augenscheinlich die Ausgaben für das Fest sind, je mehr Gäste gekommen sind, desto höher ist das Prestige der Gastgeberseite respektive ihrer Familie. So meinte die etwas über vierzig Jahre alte Ma Glory, dass es grosses Prestige sei, wenn der eigene Anlass viele Leute angezogen habe, wenn er ein „*crowd puller*“ gewesen sei. Je mehr Menschen, desto bedeutsamer erscheint der Gastgeber.<sup>524</sup> Dies in einer Gesellschaft, in welcher *togetherness* und soziale Beziehungen als hohe Güter geschätzt werden. Wie viele Leute zum Anlass gekommen sind, kann anhand der Fotos später stolz vermerkt werden. Prestigeträchtig sind unter anderem die Fotos, die die Gäste eines Anlasses beim Essen zeigen. Das Essen ist in Bamenda ein zentraler Aspekt eines Anlasses. Fotos, die solches dokumentieren, zeigen aus emischer Sicht, dass die Leute zu essen bekamen und dass der Gastgeber beziehungsweise die gastgebende Familie finanziell in der Lage war, die Leute gut zu bewirten! Ganz allgemein beweisen Anlassfotos, dass man in der Lage und willens war, einen Anlass zur Befriedigung aller und in gebührender Weise durchzuführen (und zusätzlich das Geld hatte, ihn fotografisch festhalten zu lassen).

Auch für die Fotografen bedeutet wie erwähnt der Auftrag, einen Anlass zu dokumentieren, eine besondere Geschäftskategorie: Im Gegensatz zu einem einfachen Studiofoto lässt sich bei gesellschaftlichen Anlässen (viel) mehr Geld verdienen, da man Bilder in Serie herstellen und gesamthaft verkaufen kann. Anlassfotografien sind für die Fotografen zudem eine eigene Kategorie, weil das Fotografieren von Anlässen seine Eigenheiten besitzt. Man muss die spezifischen und wichtigen Augenblicke und den Ablauf eines Anlasses kennen, den richtigen Standort zum Fotografieren einnehmen und das Gespür für das richtige zeitliche Betätigen des Auslösers haben (Kapitel 2.2.2., 2.2.3. und 2.3.2.).

---

<sup>524</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 19.1.08 in Bafut.

Bei der Dokumentation eines Anlasses steht die Fotografie in einer gewissen Konkurrenz zum Medium Video. Wie erwähnt bieten manche Fotografen Video-Reportagen (*video coverage*) an, die jedoch teurer als Foto-Dokumentationen ausfallen (Kapitel 2.3.1.). Viele Leute können sich nur die günstigere fotografische Anlassdokumentation leisten. Vermögendere Leute und Familien geben für einen wichtigen Anlass Foto- und Videoreportage zugleich in Auftrag. Fotografisch (oder per Video) wird oft als Ziel angestrebt – sofern das Geld dazu aufgetrieben werden kann! –, einen Anlass möglichst vollständig und in allen Einzelheiten zu dokumentieren. Auch die Fotografen versuchen - wie beispielsweise *Lily Photo*, Bamenda, bemerkt hat - all diejenigen Dinge und Momente fotografisch festzuhalten, die für irgendjemanden von Interesse sein könnten und daher ein gutes Geschäft versprechen.<sup>525</sup> Das ist eine Vorgehensweise, die man bei Fotografen immer wieder an Anlässen beobachten kann, sofern sie überzeugt sind oder die Hoffnung besitzen, dass die Kundschaft die Fotos wird bezahlen können. Jeder Anlass hat im Übrigen besondere und allgemein für sehr wichtig gehaltene Momente, deren Dokumentation ein “Muss“ ist.

Falls das Geld für eine mehr oder weniger vollständige fotografische Dokumentation fehlt, kann gemäss Gesprächen und Beobachtungen zwischen Auftraggeber und Fotograf vereinbart werden, welche Momente des Anlasses festgehalten werden sollen. Dazu gibt es verschiedene Möglichkeiten: Entweder gibt der Auftraggeber dem Fotografen eine schriftliche Liste mit den entsprechenden zu fotografierenden Momenten oder zählt ihm diese mündlich auf. Oder man vereinbart, dass der Auftraggeber dem Fotografen jeweils ein Handzeichen oder sonst ein Signal gibt, dass er in diesem oder jenem Moment ein Foto machen soll. Allerdings können solche Arrangements gemäss den Fotografen in Bamenda auch sehr schwierig einzuhalten sein, weil die Gäste an einem Anlass den Fotografen immer wieder bitten würden, dieses oder jenes auch noch zu fotografieren. Und täte man es nicht, so Pa Pius, ein älterer Fotograf in Bamenda, dann hiesse es, man habe seine Arbeit nicht gemacht.<sup>526</sup> Pa Paul, ein anderer älterer Fotograf in Bamenda, vertrat denn auch die Meinung, es klappe nie mit solchen vorherigen Vereinbarungen zwischen Fotograf und Gastgeberseite des Anlasses. Sie seien schlicht sinnlos.<sup>527</sup>

Es kann vorkommen, dass Fotografen reiche KundInnen an einem Anlass überrumpeln, indem sie allzu viele Fotos schießen und so ein gutes Geschäft machen wollen. Manchmal überreichen sie der reichen Kundschaft nach dem Anlass ein grosses schön präpariertes, jedoch unbestelltes Fotoalbum. Sie wissen, dass diese Kundschaft den hohen Betrag bezahlen

---

<sup>525</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 20.8.09 in Bamenda.

<sup>526</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Pius am 20.8.09 in Bamenda

<sup>527</sup> Gemäss einem Gespräch im Jahr 2006 mit Pa Paul in Bamenda.

kann. Die wohlhabende Kundschaft kommt angesichts der vielen Fotos unter Zahlungsdruck. Diese Taktik habe ich verschiedentlich in Gesprächen mitbekommen und einmal auch beobachtet.<sup>528</sup> Gemäss Aussagen von Fotografen nehmen reiche Leute jedoch manchmal die Foto-Alben einfach entgegen, ohne dann später je etwas zu zahlen.<sup>529</sup>

Anstatt von "Anlassfotografie" könnte man auch von "Event-" oder "Reportagefotografie" sprechen. Doch finde ich den Begriff der "Anlassfotografie" treffender. Bei Anlassfotos geht es nicht immer um die Dokumentation und Reportage des Events selbst: Eingeladene Gäste können den Anlass dazu benutzen, eigene Fotoaufträge zu erteilen. Auf solchen Fotos kann im Hintergrund der Anlass - etwa die Menschenmenge - zu sehen sein. Dabei wird dann nicht mehr der Event an sich dokumentiert, wie es die Begriffe "Reportagefotografie" und "Eventfotografie" vermuten lassen.

Lichtbilder, die vor einer Hausmauer aufgenommen werden und auf welchen nicht ersichtlich ist, dass sie während eines Gesellschaftsanlasses gemacht worden sind - seien dies nun Gruppen- oder Einzelporträts - sollen hier für sich genommen nicht als "Anlassfotos" gelten. Rein objektzentriert, also visuell-inhaltlich, sind sie nicht als solche erkennbar.

Die visuellen Anzeichen für einen Gesellschaftsanlass (*occasion, social*) können auf einem Foto sehr vielgestaltig sein. Neben einer Menschenmenge sind etwa spezifische Kleidungen wie Uniformen (*uniforms*) oder die für einen Anlass spezifischen Posen, Handlungen und Umgebungen auf einem Foto ersichtlich.

Im Folgenden soll darauf verzichtet werden, die Anlässe, deren Abläufe, ihre visuellen Merkmale und all ihre typischen Fotos im Detail zu beschreiben. Stattdessen sollen nur einzelne typische und häufig anzutreffende Anlassfotos präsentiert werden.

Als Erstes sollen die typischen Anlassfotos rund um Geburtsfeiern behandelt werden. Nach der Geburt eines Kindes wird in Bamenda und im Kameruner Grasland das traditionell-religiöse Geburtsfest gefeiert, das auf Pidgin-Englisch *born house/born haus* genannt wird. Anlässlich dieser Feier stellen die Eltern das Neugeborene und sich selbst als Vater und Mutter des Kindes den Verwandten, Freunden und Nachbarn vor. Je nachdem werden traditionell-religiöse Bräuche und Rituale für das Kind durchgeführt. Es wird getanzt und gesungen, gegessen und getrunken. Der Name des Kindes wird verkündet und das Kind beschenkt. Der Vater feiert gemäss den Aussagen verschiedener Leute seine Männlichkeit, die Mutter ihre Fruchtbarkeit. Mit ihrem ersten Kind werden Vater wie Mutter zu respektierten Mitgliedern der Gesellschaft. Gerne lassen sich die Eltern und die Gäste beim *born haus* mit dem neugeborenen Kind im Arm und beim Überreichen von Geschenken für das Kind fotografieren.

---

<sup>528</sup> Gemäss einer Beobachtung vom 28.1.06 in Bamenda.

<sup>529</sup> Zum Beispiel gemäss Gespräch mit Elizabeth Azah alias *Queen's Lady Photo* am 3.10.03 in Bamenda.

Geschenkfotos können *unter anderem* als Beweis für gelebte Solidarität sowie als Erinnerung an eine spätere Gegengabe (Reziprozität) dienen (Kapitel 2.4.1.). Es gibt "moderne" (urbane) oder eher "traditionelle" (dörfliche) Weisen des *born house/born haus*. Dabei können manche Fotos ohne weitere verbale Erläuterungen einem *born house/born haus* zugeordnet werden. Allerdings ist dafür ein Wissen um die traditionellen Kulturen des Graslandes und die lokalen rituellen Eigenheiten in einem *fondom* erforderlich. Doch gibt es von einem *born house/born haus* auch Fotos, die genau so gut von anderen Anlässen stammen könnten. Darunter sind zum Beispiel jene Fotos zu nennen, die das fröhliche Essen der Gäste festhalten.

In den Städten der Region Nordwest finden manchmal auch Kindergeburtstagsfeste statt. Fotos von solchen Festen erkennt man anhand des im Zentrum abgebildeten Geburtstagskindes am Tisch, auf dem sich Geburtstagsstorte, Kekse und dazu eine Anhäufung von Limonadenflaschen für seine eingeladenen KameradInnen befinden. Unter anderem kann das Geburtstagskind mit einem Kuchenstück oder einem Keks in der Hand für ein Foto posieren. Das ist das typische Einzelporträt, wofür Abb. 197 ein Beispiel aus Bamenda aus den 1970er Jahren zeigt. Sehr typisch ist auch, dass die zur Geburtstagsparty eingeladenen Nachbarskinder und FreundInnen das Geburtstagskind auf dem Foto umgeben (Abb. 198).

Das Feiern von Kindergeburtstagen ist ein urbanes Phänomen, das aufgrund der von mir in Bamenda gesichteten Fotos schon seit mindestens dreissig oder vierzig Jahren in Bamenda existiert. Geburtstag zu feiern gilt gerne als "modern" und "westlich". Nicht jede Familie in der Stadt Bamenda kann sich die Ausgaben mit industriell gefertigten Getränken, Süssigkeiten, Geburtstagskuchen und Kerzen leisten - von normalen Dorfleuten gar nicht zu sprechen. Ein solch aufwändiges Geburtstagsfest für Kinder kann man mitunter als prestigeträchtig ansehen. Es ist ostentativer Konsum, den die Eltern organisieren. Erwachsene feiern Geburtstage kaum mehr in grossem Rahmen. Älteren Leuten kann zudem der eigene Geburtstag unbekannt sein, da zu jener Zeit ihre Geburt administrativ noch nicht erfasst wurde.

Eine weitere generische Kategorie sind Hochzeitsfotos. Die Hochzeit kann in Kamerun traditionell, zivilrechtlich und christlich-kirchlich beziehungsweise islamisch durchgeführt werden.

Bei der traditionellen Hochzeit wird die Braut im Haus beziehungsweise im Gehöft ihres Vaters mit Palmöl eingerieben. Auf dem Foto einer solchen Hochzeit sieht man etwa die Braut mit gesenktem Haupt, barfuss, nackt oder notdürftig bekleidet und praktisch den ganzen Körper mit rotem Palmöl bedeckt. Allerdings sind ähnliche Fotos auch bei anderen Ritualen denkbar. So etwa, wenn - wie auf einem Foto in Bamenda gesehen - ein *fon* einen traditionellen Titel an eine Frau verleiht und sie dabei von ihm mit Palmöl eingerieben wird. Rund um

das traditionelle Hochzeitsfest existieren im Kameruner Grasland auch einige andere typische Rituale, die auf Fotos festgehalten werden können und die eine mit der lokalen Kultur vertraute Person deshalb sofort als Hochzeitsfotos erkennen mag. Selbst die einer traditionellen Hochzeit vorangehenden Brautpreisverhandlungen, auf Pidgin *knock door* genannt, können mittels Fotos dokumentiert werden.

Bei der zivilrechtlichen Trauung sind die typischsten Fotos, wie der Bürgermeister (*mayor*) im Ratssaal/Gemeindehaus (*council*) Braut und Bräutigam verheiratet. Dies sieht im Groben und Ganzen gleich aus wie im euro-amerikanischen Raum und läuft auch mehr oder weniger in derselben Weise ab. Der Bürgermeister trägt dabei eine Schärpe in den Farben der kamerunischen Nationalflagge. Die Braut ist zumeist weiss gekleidet. Die Gäste sitzen häufig in den Bänken des Gemeinde- und Rathauses (*council*). Typische Fotos sind dabei, wie die zukünftigen Eheleute vor dem Bürgermeister sitzen, während letzterer, der hinter seinem Pult Platz genommen hat, die Brautleute befragt und über die Eheschliessung aufklärt. Ein besonders typisches Foto wird im Moment aufgenommen, in welchem Braut und Bräutigam sich gegenseitig die Eheringe anlegen. Auch der anschliessende Kuss zwischen den Eheleuten ist für die fotografische Dokumentation obligatorisch. Des Weiteren folgen typischerweise Fotos, wenn Eheleute und Trauzeugen ihre Unterschriften im Zivilstandsbuch eintragen (Abb. 199). Danach können sich Braut und Bräutigam – jeweils mit ihrem persönlichen *marriage certificate* in der Hand - zur Hochzeitsgesellschaft kehren und sich so zusammen mit den Trauzeugen fotografieren lassen: ein weiteres Foto der Freude und zusätzlich ein besonders starkes Beweisfoto für die vollzogene Heirat. Später werden Fotos vor dem Gemeinde- oder Rathaus (*council*) aufgenommen. Zuerst posieren oft die Eheleute mit dem Bürgermeister, dann alleine und schliesslich mit ihren Eltern, mit den verschiedenen Fraktionen ihrer (Schwieger-)Verwandtschaft sowie mit ihren FreundInnen und Bekannten.

Bei der kirchlichen Hochzeit werden ähnliche Fotos wie bei der Zivilstandstrauung gemacht. Auch hier sind offenbar seit Jahrzehnten die typischsten und häufigsten Fotos das Ehepaar vor dem Priester, das Anlegen der Ringe, der besiegelnde Kuss zwischen den Eheleuten, danach die Fotos draussen vor der Kirche: Der Priester mit den Eheleuten, die Eheleute zusammen sowie einzeln, die Eheleute mit ihren Familienangehörigen und (Schwieger-)Verwandten, die Eheleute mit ihren Freunden und Freundinnen etc.

Abb. 200 gibt Einblick in ein gedrucktes Programm einer kirchlichen Hochzeit aus dem Jahr 2007, in welchem genau beschrieben ist, wer mit wem für die Fotos posieren und in welcher Reihenfolge dies vor sich gehen soll. Allerdings klappt es kaum je mit diesen Personenlisten und mit der Reihenfolge. Die Hochzeitsgäste posieren oft einfach mit dem Ehepaar und



überhören häufig die Anweisungen des Fotografen. Die Gruppenfotos aufzuteilen mag nötig sein, damit die Leute nicht zu klein auf den Fotos erscheinen. Aber es kann auch ein Geschäft für die Fotografen darstellen. Je mehr Gruppenaufteilungen, desto mehr Fotos und desto mehr Einnahmen! Nach der Trauung (ob im *council* oder in der Kirche) werden nach Eintreffen der Hochzeitsgesellschaft im Haus oder im Restaurant sehr typische Hochzeitsfotos gemacht: das Überreichen von Geschenken durch die Gäste ans Hochzeitspaar und der Moment, in welchem das Brautpaar die Hochzeitstorte gemeinsam anschneidet. Typisch ist jenes Foto, bei welchem die frisch vermählten Eheleute einander zu essen geben. Sie schieben sich simultan und gegenseitig je einen Löffel Essen in den Mund. Dieses Foto symbolisiert die gegenseitige Sorge während der Ehe. Viele dieser typischen Hochzeitsfotos wurden nach Aussage von Pa Abraham Takoutouo Abraham (*Abraham Photo*) schon seit Mitte der 1960er Jahre so oder ähnlich aufgenommen. Ältere von mir in Bamenda in privaten Fotosammlungen vorgefundene Fotos bestätigen dies. Allerdings haben die Fotografen früher bei Hochzeiten weniger Fotos geschossen. Nach *Abraham Photo* in Bamenda sind früher für einen Fotografen bereits zwanzig Fotos an Hochzeitsfesten ein relativ gutes Geschäft gewesen.<sup>530</sup> Heute werden von den Fotografen durchaus siebzig oder mehr Aufnahmen an einer Hochzeit gemacht.

Muslime sind in Bamenda eine Minderheit. Ein für Muslime wichtiges und typisches Hochzeitsfoto wird in jenem Moment gemacht, in welchem der Bräutigam der Braut einen monetären Brautpreis sowie einen Bekleidungsstoff, mindestens einen Schleier, überreicht. Beides ist für die Braut selbst bestimmt. Die Braut wird unter anderem mit der Annahme dieser Geschenke zur Ehefrau (Abb. 201). Auch für Hochzeitsfotografien im muslimischen Kontext gilt, dass in die Bräuche Eingeweihte entsprechende Lichtbilder als Hochzeitsfotos meist erkennen oder zumindest erraten können.

Ein weiteres Genre, das ausführlichere Beschreibungen nötig machen wird, sind die Anlassfotografien von Totenfeiern. Vor allem zwei Totenfeiern sind in Bamenda und im Kameruner Grasland zu unterscheiden: die Bestattung (*funeral*) und die traditionell-religiöse Totenehrungsfeier, *cry-die* genannt. Fotos können auch bei einer christlichen Andachtsfeier (*memorial service*) oder der Jahresandacht (*annuary*) gemacht werden.

Als Erstes soll auf die Fotografie rund um Bestattungen von Christen, der grossen Mehrheit in Bamenda, eingegangen werden. Dabei soll hier kurz der Ablauf der Totenfeiern behandelt

---

<sup>530</sup> Gemäss Gespräch mit Abraham Takoutouo alias *Abraham Photo* am 27.8.09 in Bamenda.

werden und damit zugleich auch die typischen Momente<sup>531</sup>, die an Totenfeiern üblicherweise von den Fotografen festgehalten werden.

Wenn jemand verstorben ist, werden Besucher und Kondolierende im Haus des Verstorbenen empfangen und bewirtet. Zwischen Tod und dem Tag der Beerdigung findet in der Nacht eine sogenannte Nachtwache (*wake-keeping* oder *night vigil*) statt - mit abendlichem Gottesdienst und anschliessend mit Musik und Tanz die ganze Nacht hindurch. Das Nachtwachenfest wird normalerweise nicht fotografisch dokumentiert. Dies ist hauptsächlich dem Beerdigungstag mit seinen Programmpunkten vorbehalten: Ist in Bamenda die Leiche ins Kühlhaus des städtischen Regionalspitals gebracht worden, wird sie üblicherweise am Tag der Beerdigung feierlich von dort abgeholt. Sehr häufig erfolgt vor der Beerdigung eine öffentliche Aufbahrung im Sarg (*laying in state*) und Abschiednahme im Haus der Trauerfamilie sowie ein Abschiedsgottesdienst in der Kirche. Manchmal wird auch erst nach dem Abdankungsgottesdienst dieses *laying in state* abgehalten. Nach dem Abdankungsgottesdienst wird die Leiche entweder auf einem kirchlichen Friedhof begraben oder die Bestattung findet im Hof des Familiengehöfts der verstorbenen Person statt. Letzteres geschieht oft am Herkunftsort der Familie der verstorbenen Person. Dies kann somit in der Stadt Bamenda selbst oder – mitunter weit weg - im Dorf der Herkunft geschehen. Die verstorbene Person wird im Gehöft ihrer Familie in traditioneller Weise in der Erde der Ahnen und neben den vorverstorbenen Familienmitgliedern begraben. Wird die Bestattung im Herkunftsdorf vorgenommen, finden - nachdem beides schon in der Stadt Bamenda durchgeführt wurde – auch dort nochmals ein Abdankungsgottesdienst und ein *laying in state* statt. So können auch die Dorfleute Abschied von der verstorbenen Person nehmen.

Übrigens können nur Familien mit dem nötigen Geld eine Aufbewahrung der Leiche ihres verstorbenen Familienmitglieds im Kühlhaus des Spitals finanzieren. Während meinen Feldforschungen in den Jahren 2006 bis 2009 galt deshalb in der Stadt Bamenda, dass es um so prestigeträchtiger ist, je länger es sich eine Familie leisten kann, die Leiche im dafür gebauten Kühlhaus des Spitals ruhen zu lassen. Gleiches berichtet Page (2007) aus Bali-Nyonga, einem Städtchen unweit Bamendas. Die Aufbewahrung der Leiche im Kühlhaus kann Tage bis Monate dauern, bis die Beerdigung durchgeführt wird. Die so gewonnene Zeit bis zur Beerdigung wird genutzt, um zu Ehren der verstorbenen Person pompöse Beisetzungsfestlichkeiten vorzubereiten, die dessen Würde wie auch dem Prestige der Familie dienen.

---

<sup>531</sup> Es scheinen auch in anderen sub-saharischen Gegenden ähnliche Fotos von Beerdigungen wie in Bamenda hergestellt zu werden. So finden sich beispielsweise bei Vokes (2012b:218), der in Uganda Feldforschung betrieb, einige Hinweise hierfür.

Die Familienmitglieder aus dem Ausland (*bushfallers*, siehe Glossar) reisen wenn möglich zur Beerdigung an und finanzieren die Lagerung der Leiche im Kühlhaus wie auch die prestigeträchtigen Feierlichkeiten. Auf dem Land hingegen sind ohne Leichenkühlhaus solche wenige Tage, Wochen oder gar Monate dauernden Geldsammelaktionen für eine Beerdigung unmöglich. Auf dem Land ist die finanzielle Armut gewöhnlich viel grösser.

Bei der Abholung der Leiche zur Beerdigung kann beim Kühlhaus des grossen staatlichen Regionalspitals in Bamenda ein erster kurzer Abschied mit den Worten eines Pfarrers an einem speziell dafür gebauten Unterstand abgehalten werden. Hat die Familie der verstorbenen Person genügend Geld, fährt ein hierfür gemieteter Leichenwagen samt einem organisierten Autokorso mit der Trauergesellschaft in Begleitung von Trauermusik durch die Stadt. Der Autokorso besteht abgesehen vom Leichenwagen oft aus gemieteten Taxis, was – für die Verhältnisse in Bamenda - viel Geld kostet. Das vergrösserte *funeral picture*, auf dem die verstorbene Person porträtiert ist, kann auf einem der Wagen des Trauerkorsos zusätzlich von Hand hoch heraus gehalten werden, um es so vielen Passanten bestmöglich zu zeigen. Auch werden A4-Papierkopien des *funeral picture* an den Windschutzscheiben der Autos dieses Korsos angebracht. Die Trauerfamilie kommuniziert mit dem Korso ihren Wohlstand und informiert zugleich, wer verstorben ist. Wie ich verschiedentlich gehört habe, soll die Polizei in der Stadt den Autos eines Trauerkorsos bei der Verkehrsführung sofort den Weg freigeben, wenn an deren Windschutzscheiben A4-Kopien mit dem Konterfei der verstorbenen Person ersichtlich sind. Bei kurzen Strecken zwischen Kühlhaus und Kirche und wenn eine Trauerfamilie mit finanziellen Mitteln weniger gesegnet ist, kann man Trauerzügen mit nur einem Leichenwagen und der Trauergemeinde zu Fuss begegnen. Auch hier wird das vergrösserte Porträt der verstorbenen Person auf dem Weg zur Kirche - durch ein oder zwei Quartiere hindurch - mitgetragen und hochgehalten. Bei Trauerzügen zu Fuss – etwa von der Kirche zum Friedhof und dann am Grab - tragen häufig die Enkelkinder der verstorbenen Person das *funeral picture*. Anstelle der Enkelkinder können das *funeral picture* auch nahe Verwandte, Freunde oder Nachbarn tragen. Bei Trauerzügen wird das *funeral picture* in Bamenda oft im Rhythmus eines Kirchenlieds geschwenkt (Abb. 202).

Fotografen können all diese Vorgänge mit ihrer Kamera dokumentieren. In den Fotosammlungen der Haushalte in Bamenda trifft man gelegentlich auf entsprechende Fotos. Bereits das Abholen der Leiche vom Kühlhaus beim städtischen Spital wie auch der Trauerkorso wird häufig fotografisch oder per Video dokumentiert (Abb. 203). Nach diesem Trauerkorso - sofern die Leiche von der Leichenhalle abgeholt wird - geht es wie erwähnt entweder zur Abdankungsfeier in die Kirche oder es wird zuvor noch eine kurze Aufbahrung der Leiche im

Haus der Familie (*laying in state*) durchgeführt, wo die Familie wie auch Freunde und Bekannte am offenen Sarg Abschied nehmen können. Hierbei befindet sich oft ein *funeral picture* der verstorbenen Person neben dem Sarg (Abb. 204). Während der Aufbahrung werden jeweils typische Fotos des Abschieds gemacht, auf welchen die Angehörigen und gute Freunde der verstorbenen Person neben, hinter oder vor dem offenen beziehungsweise eventuell auch schon dem geschlossenen Sarg stehen (Abb. 205).

Zuvor, bis der Sarg geliefert wird, wird die verstorbene Person auch oft auf dem Totenbett im Haus aufgebahrt. Bereits hier lassen sich unter Umständen Angehörige und gute Freunde mit der verstorbenen Person auf dem Totenbett fotografieren. Bei verstorbenen Pfarrern kann die Bibel zum Toten auf das Bett gelegt werden - ein Zeichen, dass er ein Mann des Glaubens war.

In der Kirche, beim Abdankungsgottesdienst, ist ein typisches Foto der geschlossene Sarg vorne vor dem Altar und daneben das vergrößerte Porträtfoto der verstorbenen Person (*funeral picture*) (Abb. 206). Je teurer übrigens der Sarg auf den Fotos aussieht, desto höher das Prestige für die Familie. Damit beeindruckt man später noch mit entsprechenden Anlassfotos. Bei einer christlichen Beerdigung wird üblicherweise die versammelte Trauergesellschaft um das Grab fotografiert. Selbst vom letzten Anblick des Sarges im Grab, bevor er zugeschüttet wird, machen die Fotografen in Bamenda gewöhnlich ein allerletztes Abschiedsfoto. Auf Abb. 207 ist ein entsprechendes Foto zu sehen, welches ich aufgenommen habe. Ich schoss es, als ich im Auftrag einer mit mir befreundeten Trauerfamilie mithalf, den Trauergottesdienst und die Beerdigung zu dokumentieren. Unter Umständen werden an Beerdigungen auch Fotos der einzelnen Familienangehörigen und Trauergäste aufgenommen, wenn sie ein allerletztes Mal von der verstorbenen Person Abschied nehmen und dabei Erde ins Grab werfen. Zuallerletzt wird oft ein Foto vom zugeschütteten Grab mit einzelnen Trauerangehörigen gemacht, während die eingesteckten Kerzen auf dem Grab brennen.

Die Bestattungsfotos erkennt man neben den erwähnten Fotoinhalten auch an den vereinzelt traurigen Mienen und Gesichtern, an der manchmal entweder schwarzen oder weissen Trauerkleidung<sup>532</sup> der Familienangehörigen, an den in Bamenda üblichen schwarz-goldenen Trauerschals um den Hals der Familienangehörigen oder an den Trauerbadges mit dem Bild der verstorbenen Person. Die Trauerbadges sind kreisrund oder seltener auch viereckig und mit einer Anstecknadel versehen. Sie zeigen das Konterfei der verstorbenen Person, ihren Namen wie auch meist das Geburts- und Todesjahr oder gar das genaue Geburts- und Todes-

---

<sup>532</sup> In Bamenda (wie in vielen Teilen des sub-saharischen Raums) gilt seit Langem weisse Kleidung als eine Trauerfarbe. Doch tragen in Bamenda die Familienangehörigen und Freunde einer verstorbenen Person für deren Beerdigung vermehrt auch schwarz. Auch diese Neuerung scheint mir ein Phänomen der Globalisierung zu sein.

datum. Diese Badges sind für die Familienmitglieder und die guten FreundInnen der verstorbenen Person zum Anstecken an der Kleidung in Brusthöhe gedacht (Abb. 205 und 208).

Bei einer ehrwürdig alt verstorbenen Person, muss in der Stadt Bamenda und in vielen Teilen des Kameruner Graslandes im Anschluss an die Beerdigung oder einige Wochen oder Jahre später ein sogenannter traditionell-religiöser *cry-die* abgehalten werden. Ansonsten kann der Geist (*spirit*) dieses verstorbenen Familienmitglieds Ungemach über die Familie bringen. Nur altgewordenen Familienangehörigen ist im Grunde ein *cry-die* vorbehalten. Ein *cry-die* ermöglicht es dem *spirit* der verstorbenen Person, ein offizieller anrufungswürdiger Ahne(-geist) der Grossfamilie zu werden.

Strenggläubige Christen, welche den traditionell-religiösen Ahnenglauben als heidnisch und teuflisch ablehnen, können statt eines *cry-die* einen grossen *memorial service* (christlicher Gedenkgottesdienst) mit einem anschliessenden allgemeinen Festessen ausrichten. Damit soll wie beim *cry-die* prestigeträchtig die finanzielle Kraft der Familie bei der Ausrichtung des Festes belegt werden, aber es soll auch die Reziprozität gewährleistet werden, wenn früher die Mitglieder der Trauerfamilie selbst schon im Stadtquartier an anderen Bestattungsfeiern und *cry-dies* mit Essen bedient worden sind. Ein christliches Fest, das gelegentlich durchgeführt wird, ist die erste Jahresandacht (*anniversary*).

Sehr typische Fotos von der Jahresandacht, von einem *memorial service* oder von einem *cry-die* sind die Einzel- oder Gruppenporträts der Familienangehörigen am Grab. Dabei kann die porträtierte Person (Einzelporträt) oder eine der porträtierten Personen (Gruppenporträt) das vergrösserte Foto der verstorbenen Person (*cry-die picture*; *funeral picture* etc.) in Händen halten. Wie beim *cry-die* kann es beim *memorial service* vorkommen, dass die Familienmitglieder für das Fest extra das Grab renovieren lassen, was dann implizit auch fotografisch dokumentiert wird.

Fotos von einem *memorial service* sind manchmal nicht so augenfällig als solche zu erkennen. Allenfalls sieht man auf solchen Lichtbildern neben dem vergrösserten Porträt der verstorbenen Person die Familienmitglieder und die Gäste in den Kirchbänken und am Rednerpult (Ambo) in der Kirche, am Grab oder beim gemeinsamen Essen.

Fotos von einem *cry-die* dagegen können eher erkennbar sein. Man sieht auf solchen Fotos Tänze mit dem vergrösserten fotografischen Porträt (*cry-die picture*) der verstorbenen Person. Männer haben Gewehre in der Hand und schiessen in die Luft. Bei einem *cry-die* müssen die Angehörigen wie auch die Schwiegersöhne der betroffenen Familie unter anderem je einen Tanz finanzieren. Diese müssen also Tanzgruppen oder traditionelle Maskengesellschaften anheuern, die dann während des *cry-die* im Gehöft der Familie auftreten. Dabei tanzen die

Mitglieder der betroffenen Familie sowie die Schwiegerverwandten bei den jeweils von ihrer Seite finanzierten Tänzen mit und halten das Bildnis (*cry-die picture*) der verstorbenen Person in der Hand. Sie strecken es permanent oder von Zeit zu Zeit – allen Versammelten zeigend – in die Höhe (Abb. 209).

Der *cry-die* ist eine Tanz-, Ess- und Trinkfestivität und je grösser, desto prestigeträchtiger für die Familie. Viel Geld wird investiert. Heutzutage werden für *cry-dies* und *memorial services* hier und da sogar Häuser der verstorbenen Personen renoviert, damit sie in neuem Glanz erstrahlen – selbst, wenn sie nicht mehr bewohnt werden. Dabei geht es meist vor allem darum, dass die Familie ostentativ und prestigeträchtig das investierte Geld, die eigene Finanzkraft, zeigen kann! Die *cry-dies* werden nicht nur aus Prestige Gründen sehr pompös und prestigeträchtig gefeiert, sondern auch, um den Ahnen, der Ahnin die nötige hohe Verehrung zukommen zu lassen. Bei einem christlichen *memorial service* ist eine Feier mit solchem Pomp religiös nicht nötig. *Memorial services* können deshalb durchaus, wenn das Verlangen nach gesellschaftlichem Prestige in der betroffenen Familie nicht zu hoch ist, bescheidener gefeiert werden.

Was Beerdigungen, *memorial services* oder *cry-dies* betrifft, fielen früher die fotografischen Dokumentationen solcher Anlässe gemäss den Aussagen älterer Fotografen relativ spärlich aus. Beerdigungen waren traurige Anlässe, von denen man deshalb eher keine Fotos zur Erinnerung haben wollte. In Gambia war es noch im Jahr 2000 so, dass an Beerdigungen keine Fotos geschossen wurden, weil diese Anlässe zu traurig waren (Buckley 2006:64). Noch vor zwei Jahrzehnten hielten sich noch nicht so viele Familienmitglieder wie heute im Ausland auf, die in Bamenda pompöse Feiern und teure Fotodokumentationen hätten finanzieren können. Die Beerdigungen waren noch nicht so prestigeträchtig gehalten, weshalb sich auch das fotografische Festhalten von Beerdigungen weniger lohnte. So liess man früher allenfalls ein paar wenige Fotos vom Abdankungsgottesdienst, ein Foto mit den Familienangehörigen am Sarg oder hier und da auch ein Einzelfoto von der Leiche (*corpse picture*) schiessen.

Während früher wenige Fotos an Anlässen aufgenommen wurden, können heute relativ pompöse Bestattungen, *memorial services* und *cry-dies* mit aufwändigen Foto- oder Video-Dokumentationen durchgeführt werden, sofern die relativ betrachtet reichen *bushfallers* (siehe Glossar) pekuniäre Unterstützung leisten können. Die Video- und Fotodokumentationen dienen gegenüber abwesenden *bushfallers* auch als Beweismittel, dass ihre Spenden tatsächlich für den Anlass verwendet wurden und dieser korrekt durchgeführt worden ist. Dass gleichwohl immer ein Teil des gespendeten Geldes in andere Richtungen fliesst, versteht sich

beinahe von selbst angesichts der Geldknappheit in Bamenda, dem grossen Hunger nach persönlichem symbolischem Kapital und Prestige sowie nach einem besseren Leben.

Fotografische Aufnahmen vom Leichnam zu erstellen, war übrigens bis in die 1980er Jahre unter den Fotografen Bamendas unbeliebt. Gemäss älteren Fotografen hatte man Angst vor dem Geist der toten Person und befürchtete, der Geist könne fotografisch eingefangen werden und sich dafür beim Fotografen rächen. Deshalb hatten damals Leichenfotos (*corpse pictures*) einen höheren Preis, wie man auf der Preisliste der *U.R.P.A.* auf Abb. 132 unter der Rubrik “*CORPS* [sic] *ACCIDENTS*“ ersehen kann.

Abseits des Totengedenkens konnte früher offenbar für die Witwen von verstorbenen Beamten das *corpse picture* nützlich sein. So erinnerte sich *Lily Photo*, dass in der Zeit des ehemaligen kamerunischen Präsidenten Ahidjo (1960 bis 1982) das *corpse picture* als Nachweis zur Beantragung der staatlichen Witwenrente nötig war.<sup>533</sup>

Die Muslime Bamendas gaben und geben an den Totenfeiern kaum Fotos in Auftrag. Die Beerdigung erfolgt überaus rasch nach dem Tod - ohne Sarg und wenn möglich noch am Todestag. Die verstorbene Person wird in einem einfachen Leinentuch beigesetzt. Eine allfällige Aufbahrung auf dem Totenbett dauert nur kurz. Bei einem höheren islamischen Gelehrten kann auf dem Totenbett der Koran neben dem Toten liegen, um ihn als hohen Mann des Glaubens zu zeigen. Auch die Totengedenktage, welche muslimische Familien mit Teilen der muslimischen Gemeinde Bamendas nach drei, sieben, vierzig, hundert und 365 Tagen nach dem Tod eines Familienangehörigen abhalten können, sind gegenüber den meist sehr pompös gefeierten *cry-dies* relativ bescheiden und werden – zumindest nach meinen Erfahrungen - auch kaum ausführlich fotografisch festgehalten. Nur relativ selten ist nach mündlichen Informationen bei den Muslimen auch ein vergrössertes Foto der verstorbenen Person bei der Aufbahrung oder an einem der Totengedenktage zu sehen.

Alle obigen Informationen stammen aus eigenem ethnographischem Material, das heisst aus diversen Beobachtungen, vielen Gesprächen und dem Sehen von Fotos in privaten Fotosammlungen. Wer sich weiter über Totenfeiern im Kameruner Grasland und mitunter über die dabei zum Ausdruck kommende visuelle Kultur informieren möchte, findet reichhaltige Literatur (vgl. unter anderem: Jindra 1999; Koloss 2000; Page 2007 und Knöpfli 2008). Im Kapitel 4.3.2 wird noch auf weitere Praktiken mit Fotos im Zusammenhang mit Totenfeiern eingegangen.

Neben den Geburtsfeiern, den Hochzeiten und den Totenehrungsfeiern gibt es noch weitere religiös-soziale und lebenszyklische Anlässe, die fotografisch dokumentiert werden.

---

<sup>533</sup> Gemäss Gespräch mit Stephen Akone Shu alias *Lily Photo* am 20.8.09 in Bamenda.

Unter diesen weiteren Anlässen sind beispielsweise die christliche Taufe oder die Firmung/Konfirmation zu nennen. Die Taufe wie die Firmung/Konfirmation gelten in Bamenda im eigenen Lebenslauf als ein sehr wichtiges Fest. Sehr viele Leute in Bamenda sind sehr religiös und der christliche Glaube ist sehr positiv bewertet. Fotos, die eine Person als Christen/Christin ausweisen, können dieser Person das *image* verleihen, ein charakterlich guter und vertrauenswürdiger Mensch zu sein (vgl. Kapitel 2.5.5.). Bei Katholiken und Presbyterianern kann man auf Fotos den Moment des Taufrituals am kirchlichen Taufbecken oder - falls kein Taufbecken vorhanden ist - mit einer Plastikwanne sehen. Wie in Europa sind es zumeist Babys, die bei Katholiken und Protestanten getauft werden. Die Baptisten hingegen legen grossen Wert auf die mündige Taufe als Erwachsener. Baptisten werden deshalb in grossen Becken, im Schwimmbad oder in natürlichen Gewässern unter freiem Himmel getauft, das heisst unter Wasser getaucht. Man kann in Bamenda solche Fotos von baptistischen Taufen in den privaten Fotosammlungen und Foto-Alben antreffen. Pfarrer und die zu taufende Person stehen auf solchen Fotos nebeneinander im Wasser.

Bei den Katholiken wiederum ist auch die Erstkommunion ein wichtiges Fest. Hier ist ein sehr typisches Foto der Augenblick, in welchem der Erstkommunikant, die Erstkommunikantin in der Kirche das erste Mal die Hostie vom Pfarrer empfängt. Ein weiteres typisches Foto ist jenes, das nach der Erstkommunion anschliessend vor der Kirche gemacht wird – ein Einzel- oder auch ein Gruppenporträt mit Angehörigen, Freunden oder mit anderen ErstkommunikantInnen. Dabei trug insbesondere früher die junge Erstkommunikantin ein weisses Kleid, mit einem weissen Rock und weissen Strümpfen sowie weissen Handschuhen. Heute ist für Erstkommunikantinnen weiterhin zumindest ein weisses Kleid üblich. Der Erstkommunikant hingegen konnte und kann einen Herrenanzug tragen. Die übliche Pose der ErstkommunikantInnen auf den Fotos vor der Kirche ist stehend, während die Hände sozusagen andächtig zum “Gebet“ aneinander gelegt werden (Abb. 210).

Die typischsten und wichtigsten Fotos von der Firmung/Konfirmation halten jenen Moment fest, in welchem die Firmlinge/KonfirmandInnen mit dem geistlichen Würdenträger das entsprechende Ritual vollziehen. Nach dem Gottesdienst wird häufig ein Foto vor der Kirche gemacht, das jenem von der Erstkommunion gleichen kann: Es wird dieselbe Gebetspose eingenommen. Auch die Kleidung kann am Tag der Firmung/Konfirmation ähnlich wie bei der Erstkommunion ausfallen (vgl. Abb. 210).

Bei Muslimen wiederum kann beispielsweise ein Foto von der öffentlichen Abschlussprüfung in der Koranschule (*madrasa*) Anerkennung, Respekt und sozialen Status hervorrufen. Die öffentliche Abschlussprüfung geschieht nur noch der Form halber, nachdem schon schulintern



die Beherrschung der Koranverse bewiesen wurde. Bei der offiziellen Abschlussprüfung muss gemäss dem Auftrag des Lehrers ein Koranvers korrekt auf die Schreibtafel geschrieben und vorgelesen werden. Danach wird die Tinte von der Tafel abgewaschen und auf Order des Koranlehrers das Tintenwasser vom Schüler, von der Schülerin zur Segnung getrunken. Abb. 211 zeigt ein Gruppenporträt am Abschlusstag der *madrassa*. Die SchülerInnen können sich allerdings auch mit der Schrifftafel in der Hand alleine (Einzelporträt) oder mit anderen ihnen nahen Personen (Gruppenporträt) fotografieren lassen. Solche Fotos sind – wie die anderen oben erwähnten Fotos – eine Erinnerung an einen wichtigen Lebensabschnitt.

Ebenso sind bei Muslimen Fotos vom *haj*, von der Wallfahrt nach Mekka wichtig, sofern man sich diese leisten konnte. Die vollzogene Pilgerfahrt nach Mekka berechtigt zum Tragen der Titel (*al-haj(i)*) (Mann) oder (*al-haja*) (Frau). Es sind in der muslimischen Gemeinde in Bamenda seltene und daher sehr hoch angesehene und prestigeträchtige Titel. Wird ein Foto, die die porträtierte Person vor der Kaaba zeigen, vergrössert in der Stube ausgestellt, weist es diese als (*al-haj(i)*) oder (*al-haja*) aus.<sup>534</sup> Gemäss InformantInnen gilt es deshalb als nicht rechtens, wenn jemand, der noch nie in Mekka war, ein solches Foto vor einer Kulisse mit der Kaaba (Abb. 58) machen liesse und es *vergrössert* an die Stubenwand hängen würde. Im Postkartenformat darf aber jedermann ein solches Foto besitzen.

Im Fotogeschäft gibt es im Jahresverlauf saisonale Höhepunkte für "Anlassfotos". So lässt man sich wie bereits erwähnt besonders an Weihnachten, am 25. Dezember jeden Jahres, gerne fotografieren (Kapitel 2.3.1.). Das Foto kann die porträtierte Person zusammen mit einem gewissen "Weihnachtsschmuck" des Fotostudios zeigen (farbige Bänder und Ballone, einige Zweige von einem Baum etc.: Abb. 317). Auch der erste Januartag ist wie erwähnt ein wichtiger Geschäftstag für die Fotografen (Kapitel 2.3.1.). Ein solches Foto kann jenem an Weihnachten sehr ähneln, denn oft ist in den Fotostudios der Weihnachtsschmuck noch immer vorhanden (Abb. 28). Rein objektzentriert kann man so betrachtet ein Weihnachts- von einem Neujahrsfoto kaum je unterscheiden. Es lässt sich rein "objektzentriert" oft nur am Datumstempel auf der Rückseite eines solchen Fotos ermitteln, ob es an Weihnachten oder Neujahr aufgenommen wurde. Bei Weihnachten wie Neujahr zählt wie in Kapitel 2.4.1 erwähnt der feierliche *big moment*: Gemäss Gesprächen ist es für viele eine Errungenschaft (*achievement*), es ins nächste Jahr hinüber geschafft zu haben. Man ist Gott dankbar, denn in Kamerun kann man im Lauf eines Jahres aufgrund von Krankheiten, die aus emischer Sicht

---

<sup>534</sup> Unter anderem gemäss Gesprächen mit Aisha im November 2006 sowie mit dem *mallam* und Fotografen Ali (anonymisiert) im August 2009 in Bamenda. Der Titel (*al-haj(i)*) ist in Kamerun so begehrt, dass – so hört man in Kamerun zumindest – manche Leute, die sich den *haj* nicht leisten können, diesen auch vortäuschen. So würden manche nur nach Nigeria fliegen und von dort wieder zurückkommen, als hätten sie die Pilgerfahrt nach Mekka gemacht.

auch von bösen übernatürlichen Mächten hervorgerufen werden können, sowie aufgrund von (Verkehrs-)Unfällen oder gar aufgrund (nächtlicher) Raubüberfälle etc. das Leben verlieren. Die Neujahrsfeier ist so betrachtet auch ein bisschen wie eine Geburtstagsfeier in Europa. Ältere Leute, die noch zu Zeiten geboren wurden, als neu zur Welt gekommene Kinder noch kaum administrativ erfasst wurden und als die Alphabetisierungsrate noch relativ tief war, kennen zudem ihr Geburtsdatum oft nicht. An Weihnachten und Neujahr können sowohl bürgerliche Porträts (korrekte elitäre formelle Porträts) wie auch jugendkulturelle Porträts gemacht werden (Kapitel 2.8.1. und 2.8.2.).

Im muslimischen Bereich gibt es verschiedene typische Anlassfotos im Zyklus jährlich wiederkehrender religiöser Feste. So führt die muslimische Nobilität am Ende des Ramadan, am Fest des Fastenbrechens (*id-al-fitr*), eine Parade auf Pferden durch. In Bamenda sieht man dabei insbesondere den höchsten Imam der Stadt zu Pferd oder auf einem Esel durch die *Commercial Avenue* und *Savannah Street* reiten. Der höchste Imam trägt in Bamenda weisse Kleidung und einen weissen Turban in der Art der Beduinen, wobei der Stoff auch Kinn und Hals bedeckt. Wer über diesen Brauch, den Imam und seine typische Kleidung Bescheid weiss, erkennt ein solches typisches Foto vom Umzug am *id-al-fitr* auf Anhieb.

Jährlich wiederkehrende Ehren-, Ämter- und Titelvergaben tragen zum Geschäft der Fotografen bei. Am Tag der Arbeit werden in Bamenda den erfolgreichen Geschäftspatrons für die Schaffung von Arbeitsplätzen Verdienstmedaillen durch den Gouverneur in aller Öffentlichkeit vor der grossen Tribüne (*grand stand*) an der *Commercial Avenue* überreicht. Da dies ein wichtiger und sehr prestigeträchtiger Moment ist, schiesst mindestens der von der geehrten Person zuvor beauftragte Fotograf ein Porträt, wenn der Gouverneur dem jeweiligen Geschäftsmann den Orden, die *labour medal*, anheftet. Auch das Händeschütteln zwischen dem Gouverneur und dem jeweiligen Geschäftsmann ist festhaltenswerter Moment. Die Fotos vom Auszeichnungstag können später in privaten Fotoalben gezeigt oder etwa vergrössert an der Büro- oder Wohnwand zur eigenen stolzen sozialen Repräsentation genutzt werden.

Typische Fotos gibt es zum Schul- und Studiumabschluss, nämlich sogenannte *graduation pictures*. Bei *graduation pictures* posieren die erfolgreichen Abgänger quasi in akademischer Tracht mit Barett und Talar sowie mit dem Diplom in der Hand vor der Kamera (Abb. 212). Dies fängt in Bamenda mittlerweile schon bei den Kindergartenabgängern an, die ebenfalls schon in dieser Weise samt Glückwunschsblumenstraus und Diplom abgelichtet werden können! Dabei gibt es anlässlich einer *graduation* (Schulabschlussfeier) neben Einzel- oft auch Gruppenporträts mit Familienmitgliedern, Freunden und anderen SchulabgängerInnen. Solche *graduation pictures* sind der Stolz der Eltern und die Einzelporträts werden gerne

vergrössert in der Stube aufgehängt. Dies erst recht, wenn es sich um einen Hochschulabschluss handelt. Wie mir Pa Wilhelm erzählt hat, fragen heute im sozial kompetitiven Bamenda Hausbesucher unter anderem bald einmal: “*How many of your children wear the cap?*“ Mit “*cap*” ist der Universitätsabschluss respektive das Barett gemeint, das zusammen mit dem Talar an der Abschlussfeier von Universitätsabgängern getragen wird. Vergrösserte Porträtfotos von Diplomabschlussfeiern können daher in der Stube prestigeträchtig und sehr wirkungsvoll sein.<sup>535</sup> Auch ein Foto von der Abschlussprüfung an der *madrasa* darf man als *graduation picture* bezeichnen.

Nicht nur der Abschluss, sondern auch der Beginn eines Studiums wird an den kamerunischen Universitäten mit Ansprachen und einer grösseren Feier beschlossen. Dabei werden als prestigeträchtig erachtete fotografische Aufnahmen gemacht. Prestigeträchtig, weil sie zeigen können, dass man es an die Universität geschafft hat.

Ebenso wird der Lehrabschluss in einem Handwerksbetrieb fotografisch festgehalten. Das typische Lehrabschlussfoto zeigt den Lehrmeister, wie er seinem Lehrling oder seiner Lehrtochter das Diplom überreicht. Auf dem Foto können etwa Eltern und Verwandte neben dem Lehrling stehen. Auf Abb. 15 ist wie oben erwähnt eine solche Übergabe des Lehrabschlusssdiploms in einem Fotostudio im Beisein der Mutter des Lehrlings zu sehen.

Im traditionellen Sektor ist ein typisches Foto einer Ehren- und Titelvergabe die Überreichung der roten Feder an einen Mann im Beisein des *fon* und oft auch der Öffentlichkeit. Solche Titelvergaben geschehen oft anlässlich des grössten jährlichen traditionellen Festes im *fondom* (*annual dance*, *lela* oder *cultural week*). Das typische Foto einer Titelvergabe zeigt den *fon* beziehungsweise einen Palastgehilfen (*nchinda*), wie er dem auserwählten Mann die rote Feder auf die traditionelle Kappe steckt (Abb. 213). Die rote Feder ist wie oben erwähnt eine traditionelle Auszeichnung, die früher für das Töten spezieller, gefährlicher “Königstiere” oder für das Töten eines Feindes im Krieg verabreicht wurde. Ein Königstier ist unter anderem der Leopard, der als ein in diese Gestalt verwandelter feindlicher *fon* betrachtet werden konnte (vgl. Ritzenthaler/Ritzenthaler 1964:86). Heute wird eine rote Feder verliehen, wenn ein Mann einem *fon* einen hervorragenden Dienst erwiesen hat (Kapitel 2.8.1.). In einem mir bekannten Fall erhielt ein Mann die rote Feder, weil er geholfen hatte, gestohlene und im *fondom* vermisste Ahnenschädel wieder aufzutreiben.<sup>536</sup> In einem anderen *fondom* wurde einem Mann diese Auszeichnung verliehen, weil er mit ausgezeichneten Ideen dem *fon* half, dessen Empfang beim kamerunischen Präsidenten Paul Biya zu einem Erfolg zu machen.<sup>537</sup>

<sup>535</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Wilhelm am 24.1.08 in Bamenda.

<sup>536</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Carl am 18.8.06 in Bamenda.

<sup>537</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict im Jahr 2006 in Bamenda.

Nach den von mir beobachteten Fällen wird ein Mann auch mit einer abgeschlossenen Dissertation an einer Universität oder bei gutem Gang seines Geschäfts, bei erfolgreicher Karriere in einer grossen Firma oder in der Administration durch den Erhalt eines traditionellen Titels in mehr oder weniger reziproker Weise eingebunden. Auf diese Weise gibt es unter anderem keine Widersprüche zwischen traditioneller und moderner Hierarchie. Der neue traditionelle Titelhalter hat mit seinem Geld und seinen Fähigkeiten dem *fon* und dem *fondom* von nun an zu helfen.

Ein anderer Fall einer traditionellen Titelvergabe ist die *chop chair party*. Diese findet in jeder Grossfamilie statt, wenn das Familienoberhaupt gestorben ist. Auf Pidgin-Englisch nennt man unter anderem das Familienoberhaupt einer Grossfamilie *chop chair*. Das Foto des Überreichens des Trinkhorns (*traditional cup/cup*) des Vaters und vormaligen *chop chairs* ist wohl eines der wichtigsten Fotos einer *chop chair party*. Es kann für das neue Familienoberhaupt später auch ein Beweisfoto für seine Einsetzung respektive Legitimität als *chop chair* darstellen. Ein *chop chair* hat von Amtes wegen für Harmonie in der Familie sorgen und den Kontakt zu den Familienahnen aufrechtzuerhalten. Das geerbte Trinkhorn wird er unter anderem bei Ritualen verwenden. Anlässlich einer *chop chair party* ist es möglich, dass der neue *chop chair* das (fotografische) Porträt seines verstorbenen Vaters und Vorgängers in die Hand nimmt und sich so mit ihm "zusammen" fotografieren lässt.<sup>538</sup> Auf Abb. 214 sehen wir ein Foto, das anlässlich einer *chop chair party* gemacht wurde. Es zeigt, wie der *chop chair*, in diesem Fall noch ein Kind, mit rotem Palmöl eingerieben und gesalbt wird. Nach Abschluss des Initiationsrituals kann ein "Inthronisierungsfoto" geschossen werden, welches den *chop chair* in voller traditioneller Aufmachung – mit nacktem Oberkörper sowie mit rotem Palmöl eingerieben und mit dem Trinkhorn in der Hand – festhält.

Selbstverständlich gibt es noch viele weitere traditionelle und moderne Ehren-, Ämter- und Titelvergaben. Darunter zum Beispiel auch die Installation eines neuen *fon*, die oft fotografisch festgehalten wird. Untertanen des *fon* können es unter Umständen mögen, ein Foto davon zu haben. Was den allfälligen Gebrauch solcher Inthronisierungsfotos im Palast betrifft, sei hier auf das Kapitel 4.3.1.4 verwiesen.

Eine Besonderheit sind die "Marschparadenfotos". Bei manchen nationalen und säkularen Feiertagen findet typischerweise eine Marschparade (*march past*) in jeder grösseren Stadt in der Region Nordwest wie in anderen Teilen Kameruns statt. So zum Beispiel jeweils am elften Februar, dem *Youth Day*<sup>539</sup>, am achten März, dem Weltfrauentag (*Women's Day*), am

---

<sup>538</sup> Gemäss Gespräch mit dem Maler *Calakuta Arts* am 9.10.06 in Bamenda.

<sup>539</sup> Der *Youth Day* ist ein spezifisch kamerunischer Feiertag und nicht zu verwechseln mit dem Weltjugendtag.

ersten Mai, dem Tag der Arbeit (*Labour Day*; Kapitel 2.8.4.), am zwanzigsten Mai, dem Nationalfeiertag (*National Day*) oder am fünften Oktober, dem Weltlehrertag (*Teachers' Day*). Der Name "Marschparadenfoto" (auf Englisch etwa: *parade/march past picture*) existiert in Bamenda nicht wirklich. Jedenfalls habe ich den Ausdruck in Bamenda so nicht gehört. Doch jemand aus Bamenda würde wohl sofort verstehen, was unter einem *march past picture* gemeint ist. Hier soll das "Marschparadenfoto" als ein weiteres Sub-Genre der Anlassfotografie behandelt werden. Die Paraden finden grundsätzlich auf einer der Hauptstrassen einer Stadt statt. Sie führen an einer für solche Tage und für Staatszeremonien fest gebauten Tribüne (*grand stand*) vorbei. In Bamenda werden die Marschparaden entlang der *Commercial Avenue* durchgeführt, an der sich auch der *grand stand* befindet. Am *grand stand* nimmt gewöhnlich der regionale Gouverneur die Paraden ab. Manche Marschparaden werden im Fernsehen live übertragen und in den Fernsehnachrichten gezeigt. Die Marschparaden sind relativ eintönig. Die Leute marschieren im Gleichschritt und in Reih und Glied vorüber. Doch für die Fotografen sind solche Tage ein gutes Geschäft, denn die TeilnehmerInnen an Marschparaden lieben es, sich auf Fotos "verewigt" zu sehen. Sie sind stolz darauf, von der Öffentlichkeit wahrgenommen worden zu sein.

An den Marschparaden wird eine sogenannte *uniform* (siehe Glossar) getragen. Insbesondere eine *uniform*, die eine Person von Kopf bis Fuss einkleidet, kann prestigeträchtig sein, da sie doch eine zu berücksichtigende Summe (mehrere tausend XAF) kosten kann. Solche *uniforms*, die den ganzen Körper bekleiden, tragen beispielsweise die Frauen stolz am Weltfrauentag (*Woman's Day*). Jedes Jahr kommt ein käuflich zu erwerbender Bekleidungsstoff mit spezifischen aufgedruckten Parolen und Emblemen für den Weltfrauentag auf den Markt, aus dem die *uniform* zu schneiden (lassen) ist.

Die Fotografen eilen bei Marschparaden, nachdem sie die Porträts von Marschierenden auf Film gebannt haben, sofort zu den Fotolabors an der *Commercial Avenue*, um noch gleichentags die Fotos den Gruppen und Einzelpersonen - etwa an den verabredeten Punkten in der Stadt - auszuliefern. Die Fotolabors arbeiten in diesen Stunden im Hochbetrieb. Haben die Fotografen keinen Auftrag zum Fotografieren von marschierenden Gruppen oder von Einzelpersonen erhalten, so lichten sie nur die ihnen bekannten vorbei marschierenden Gruppen und Personen fotografisch ab. Dies in der Hoffnung, ihnen die Fotos verkaufen zu können. Dadurch, dass sie nur die ihnen bekannten Personen fotografieren, wissen sie wenigstens, wo sie diese Leute an ihren Wohn- oder Arbeitsplätzen finden können, um ihnen die Fotos zu übergeben. Bei den Marschparaden finden am *grand stand* oft noch öffentliche Reden statt. Wie ganz generell bei Anlässen machen Fotografen auch von den Rednern in Aktion Auf-

nahmen. Denn solche Fotos halten den Ablauf des Anlasses fest und können an die Redner verkauft werden, da sie deren persönliche Wichtigkeit zeigen und ihnen häufig schmeicheln.<sup>540</sup>

Unter Umständen kann man auf dem Foto eines *march past* erkennen, um welchen öffentlichen, nationalen oder internationalen Feiertag es sich gehandelt hat. So erkennt man die Fotos vom *Youth Day* daran, dass nur Schulklassen in Schuluniform und mit ihren Lehrern marschieren. Am *Labour Day* marschieren zum Beispiel die MitarbeiterInnen der verschiedenen Firmen - teils in der für diesen Tag kreierten *uniform* (etwa in gleichen T-Shirts) zur Repräsentation ihres Unternehmens. Auf Abb. 215 ist ein typisches Marschparadenfoto am Tag der Arbeit (*Labour Day*) zu sehen. Der *Labour Day* ist ein stolzer Feiertag für die MitarbeiterInnen und wie erwähnt auch für die Geschäftsinhaber, die sogenannten *patrons*. Am *Labour Day* können sich die *patrons* als gesellschaftlich grosse Männer (*big men*) präsentieren. Je mehr Angestellte für einen Betrieb marschieren, desto grösser der Stolz und ihr symbolisches Kapital.

Ein weiteres Sub-Genre der Anlassfotografie, welches ebenfalls mit sehr viel Prestige verbunden ist, können Porträtfotos von Empfängen und sonstigen (öffentlichen) Zeremonien sein. Sie zeigen die porträtierte Person in einer prestigeträchtigen Situation zusammen mit hohen Persönlichkeiten. Solche Fotos werden deshalb auch gerne vergrössert (Abb. 216). Auf diesen Fotos von Empfängen und Zeremonien sieht man oft, wie Staatsmänner, amerikanische oder europäische Botschafter oder Botschaftsangestellte, kamerunische Beamte, *fons*, Bischöfe, Vorsteher von Körperschaften etc. beieinander stehen und gelegentlich auch ein Band mit einer Schere zur feierlichen Eröffnung eines (Entwicklungs-)Projekts durchschneiden. Sehr oft handelt es sich dabei also bei Fotos von Empfängen und Zeremonien um Doppelporträts und Gruppenporträts.

Bei Empfängen und Zeremonien werden besonders Fotos gemacht, die das Händeschütteln von und mit hohen Persönlichkeiten erfassen. Solche Fotos sind in Bamenda (und wohl auch anderswo im sub-saharischen Raum) beliebt. Ich nenne diese Fotos hier *handshake pictures*. Das ist ein Ausdruck, der in Bamenda nicht wirklich gebräuchlich ist, aber von jedermann wohl verstanden würde. *Handshake pictures* werden etwa aufgenommen, wenn der neu eingesetzte regionale Gouverneur die verschiedenen ihm unterstellten Behörden besucht. Dann können sich die MitarbeiterInnen der einzelnen Abteilungen zum Empfang des Gouverneurs in Reihe stellen. Während der Gouverneur jedem einzelnen der Reihe nach die Hand reicht, versuchen die Fotografen von jedem Händeschütteln ein gutes Foto zu machen (Abb.

---

<sup>540</sup> Gemäss Beobachtungen und gemäss Gesprächen mit Fotografen in Bamenda im Jahr 2006.

217). Diese Fotos werden von den Beamten wie eine Auszeichnung stolz am Arbeitsplatz aufgestellt. Solche Fotos können vielerlei bedeuten: Sie können nach meinen Eindrücken aus verschiedenen Gesprächen so verstanden werden, dass man diesem mächtigen Mann prestigeträchtig die Hand hat reichen dürfen, was längst nicht jedermann vergönnt ist. Des Weiteren bedeuten solche Fotos, dass man den mächtigen Mann (etwa den Gouverneur) bewundert und damit loyal zum Staat steht. Mitunter können solche Fotos potentiell sogar auch dazu gedacht sein, um prestigeträchtig auf eine (angebliche) soziale Beziehung mit dem Gouverneur zu verweisen.

Prestigeträchtige *handshake pictures* entstehen des Weiteren beim Überreichen der Neujahrsglückswünsche (*happy new year wishes*) an den regionalen Gouverneur (Abb. 218) oder – wenn es gar ganz hoch kommen sollte – an den Staatspräsidenten Paul Biya (Abb. 219). Es ist wie erwähnt viel Prestige dabei, überhaupt von so einer hohen Person empfangen worden zu sein und ihr die Hand gereicht zu haben. Ein solches Foto beeindruckt durch den Kontakt und durch den (angeblichen) Zugang zu einer bedeutsamen Person (Kapitel 4.3.1.2.).

*Handshake pictures* können auf (angebliche) patrimoniale Beziehungen verweisen. Je höher der gesellschaftliche oder gar politische Rang des Patrons, desto höher das Prestige für den Klienten, der ein solches Foto mit seinem Patron besitzt. Denn je höher der Patron in der gesellschaftlichen Hierarchie anzusiedeln ist, desto höher sind gewöhnlich dessen Ressourcen in Form von ökonomischem oder sozialem Kapital, von (politischer) Macht und Einfluss - Ressourcen, von denen der Klient unter günstigen Umständen profitiert (Kapitel 2.8.1.). Die sub-saharischen Staaten und deren Institutionen sind häufig von patrimonialen Netzwerken durchzogen, die sich rivalisieren und um die Ressourcen des Landes wetteifern. An der Spitze solcher patrimonialer Netzwerke steht jeweils ein Patron (der Staatschef, ein Minister, ein hoher Beamter, ein Parlamentarier, ein Politiker etc.), der wohlkalkuliert einen Teil der Ressourcen (Ämter, Beamten- und Arbeitsstellen, ökonomisches Kapital etc.) an seine Mittelsmänner verteilt, die wiederum einen Teil der erhaltenen Ressourcen an die Klienten an der Basis redistribuieren. Die Klienten geben wiederum einen Teil dieser Ressourcen an ihre Familie und ihr sonstiges soziales Umfeld weiter, womit an der Basis viele Menschen vom jeweiligen patrimonialen Netzwerk abhängig sind und es gegebenenfalls unterstützen (etwa bei den Parlamentswahlen etc.) (Bayart 1989:270-287; Daloz 2003:282). Bayart (1989:270-273) spricht angesichts dieser sozialen Beziehungsgeflechte in sub-saharischen Staaten, die auf ungleichen Beziehungen zwischen Patrons und Klienten gründen und zugleich Ungleichheit (re-)produzieren, vom *état rhizome*.

Wie sehr die mit *handshake pictures* oder mit ähnlichen Porträtfotos vermittelten prestige-trächtigen sozialen und/oder patrimonialen Beziehungen zu den *big men* (Patrons) tatsächlich zutreffen, bleibt häufig ungewiss. Oft ist meines Erachtens mehr Schein als Sein im Spiel, weil die Person, die ein *handshake picture* präsentiert, in Tat und Wahrheit trotz des Fotos keine vertiefte sozialen Beziehungen und Kontakte mit dem porträtierten *big man* hat (So etwa bei den erwähnten Fotos, die anlässlich des Antrittbesuchs den *handshake* zwischen dem neuen Gouverneur und einem kleineren Beamten festhalten.). Porträtiert ein Foto einen bekannten Patron oder einen seiner ebenfalls bekannten Mittelsmänner, kann dies zumindest enthüllen, zu welchem der sich rivalisierenden patrimonialen Netzwerke die Person, die ein solches Lichtbild zeigt, gehört oder gerne gehören würde.

Unter den Anlassfotografien ist das Genre des “Kontraktabschlussfotos” respektive des “Vertragsabschlussfotos” zu erwähnen. Damit sind Fotos gemeint, die im Rahmen von Vertragsabschlüssen zur Erinnerung und Dokumentation gemacht werden können. Dies Fotos erlauben es, später einen Beweis für die Gültigkeit eines Vertragsabschlusses vorzeigen zu können. Es präsentierte mir denn Pa Benedict in seiner Stube ein Foto im Postkartenformat, welches er beim Kauf seines Grundstücks erstellen liess, und auf welchem heute seine Häuser stehen. Das entsprechende Foto zeigte alle Brüder der das Land verkaufenden Familie sowie den Landkäufer Pa Benedict zusammen in fröhlicher Runde bei einem Bier. Mit dem Trinken eines Getränkes – am besten eines alkoholischen wie zum Beispiel Palmwein oder Bier - wird gerne eine Abmachung besiegelt. Pa Benedict liess dieses Foto nach eigenen Angaben damals zur Sicherheit machen, damit nachher keiner der Brüder der das Land verkaufenden Familie wird sagen können, er sei über den Landverkauf nicht orientiert gewesen und daher sei dieser ungültig. Das Foto sollte und soll also verhindern helfen, dass der Grundstückverkauf rückgängig gemacht werden kann oder dass darüber nochmals diskutiert werden muss. Pa Benedict meinte, dass ein solches Foto – neben dem aufgesetzten schriftlichen Vertrag und einer beglaubigten Urkunde - einen weiteren Beweis für die Rechtsgültigkeit des abgewickelten Geschäfts erbringe.<sup>541</sup>

Abmachungen können in Kamerun auch recht schnell zur Makulatur werden. So wurde mir im Jahr 2006 in einem Dorf Land geschenkt. Dabei gaben die Brüder und das höchste Oberhaupt der betreffenden Grossfamilie den Auftrag, ein Foto zusammen mit mir und vor dem Grundstück stehend als Beweis schiessen zu lassen. Bei einem meiner späteren Kamerun-aufenthalte wollte dann das Oberhaupt dieser Grossfamilie von einem geschenkten Stück Land nichts mehr wissen. Das damals gemachte Foto hätte diesbezüglich auch nichts mehr

---

<sup>541</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 4.1.07 in Bamenda.



genützt – und ich wollte dieses Land auch nicht um jeden Preis. Doch einige Brüder der Grossfamilie schämten sich dafür so sehr, dass sie mir schliesslich ein anderes, noch grösseres Landstück übergaben. Bei dieser Transaktion konnte das Oberhaupt der Grossfamilie nichts mehr einwenden. Auch bei dieser Landübergabe wurde dann wieder ein Foto mit mir und mit allen von der Landübergabe betroffenen Brüdern der Familie vor dem entsprechenden Landstück im Dorf aufgenommen. Einige übrige männliche Familienmitglieder, welche nicht direkt von der Grundstückübergabe betroffen waren, kamen zudem als weitere Zeugen aufs Bild.<sup>542</sup> Ähnliches geschah dann etwas später in der Stadt Bamenda bei der Übergabe des von einem staatlichen Vertreter unterzeichneten Grundbuchdokuments für das mir geschenkte Land: Hier gab es wieder ein Foto. Diesmal nur mit einem älteren männlichen Familienmitglied von der besagten Grossfamilie, welches in Bamenda wohnt. Doch auch dieses Familienmitglied brachte als weitere Zeugen vier weitere Personen mit: den eigenen Sohn, zwei gute Freunde sowie den traditionellen Vorsteher eines Stadtquartiers in Bamenda. Bei der Übergabe des Grundbuchdokuments an mich wurden gleich mehrere Fotos geschossen. Die Übergabe des Landes wurde direkt verbildlicht, indem das erwähnte Familienmitglied und ich das Grundbuchdokument demonstrativ zusammen in den Händen hielten, beidseits umringt von den Zeugen.<sup>543</sup> Der Mann, das besagte ältere Familienmitglied, hatte seinen Sohn überdies – wie ich immer wieder beobachten konnte und wie er mir auch erzählte – schon seit geraumer Zeit zu all seinen wichtigen Geschäften mitgenommen, damit dieser über die geschäftlichen Belange der Familie Bescheid weiss, sollte er, der Vater, sterben.<sup>544</sup> Abschliessend sei noch der Gedanke geäussert, dass Vertragsabschlussfotos vermutlich nicht nur bezüglich Grundstückstransaktionen möglich sind. Allerdings entzieht sich dies meiner Kenntnis.

Erwähnt sei hier ein spezielles Anlassfoto, das nicht immer in die Rubrik “Porträtfotografie” passt: In Bamenda werden mit Vorliebe Fotos vom Buffet und vom Essen während den Festen gemacht. Dies bevor oder während die Gäste sich bedienen (Abb. 220 und 221). Manchmal sind Personen auf solchen Fotos sichtbar, manchmal aber auch nur das Buffet mit dem Essen (Objekt- und Sachfotografie). Derartige Bilder dokumentieren die reich gedeckte, festliche Tafel eines Anlasses. Aufgrund der Kosten für das Buffet können solche Fotos für den Gastgeber beziehungsweise die Gastgeberin prestigeträchtig sein. Das Essen ist ein schöner Höhepunkt jeder grösseren Festivität in Kamerun, auf den die Leute manchmal begierig warten. Hier und da zeigen – wie bereits angetönt – Anlassfotos auch direkt, wie es sich einzelne Leute mit den Speisen auf dem Teller schmecken lassen. Ein Foto, welches das

---

<sup>542</sup> Begebenheit am 14.7.09 im Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest.

<sup>543</sup> Begebenheit vom 19.8.09 in Bamenda.

<sup>544</sup> Beobachtung und Gespräch mit Pa Nicolas am 19.8.09 in Bamenda.

Essen dokumentiert oder das Leute beim Essen zeigt, könnte man auf Pidgin-Englisch auch *chop picture* nennen. Das Pidgin-Verb *fo chop* oder das Pidgin-Substantiv *chop* bedeutet "essen" (Verb) oder "Essen" (Nomen) (Kapitel 2.8.1.). Der Begriff *chop picture* existiert allerdings als solcher nicht wirklich in Bamenda, wenngleich die EinwohnerInnen Bamendas diese Bezeichnung für die Fotos dieser Art mehr oder weniger auf Anhieb verstehen dürften. Aus historischer Sicht dürften die Wurzeln der Anlassfotografie in Westafrika (und vermutlich auch in Zentral- und Ostafrika) lange zurückreichen. Wohlhabende einheimische Elite-Familien wollten in den Küstenstädten Westafrikas schon Ende des neunzehnten Jahrhunderts Fotos von Beerdigungen und anderen Totenfeiern haben (Haney 2010a:71,74). Auch erstellten und verkauften manche Fotografen spätestens um circa 1900/1910 an den Küsten Westafrikas Postkarten, die AfrikanerInnen im Zusammenhang von Lebenszyklus-Anlässen zeigen. Sie porträtierten AfrikanerInnen in ihren speziellen rituellen Aufmachungen vor oder nach Initiationen. Solche Fotos sind eine mögliche historische Wurzel für die heutigen Fotos, die bei Lebenszyklus-Anlässen und -Ritualen gemacht werden (Haney 2010a:62-63; Haney 2013:89-94).

#### **2.8.6. Sach- und Objektfotografie: Produkt-, Unfall- und sonstige Dokumentationsfotografie**

Im Folgenden soll die lokal produzierte Fotografie abseits der bis anhin untersuchten Porträtfotografie behandelt werden. Dabei steht "Sach- und Objektfotografie" für allerlei dokumentarisch fotografierte Sachen und Objekte. Die Sach- und Objektfotografie ist in Bamenda (wie sicherlich in manchen anderen sub-saharischen Gegenden) weniger häufig als die Porträtfotografie. In vielen sub-saharischen Fotokulturen werden wie angesprochen vor allem Porträts produziert und rezipiert respektive konsumiert. Gleichwohl ist die Sach- und Objektfotografie ein vielfältiger Bereich. Oft geht es dabei um Dokumentationsfotografie, darunter auch Produktfotografie und Unfallfotografie.

Bei dem Genre der Produktfotografie handelt es sich in der Hauptsache um Fotos zur Dokumentation und zu Geschäftszwecken. Insbesondere Handwerker und SchneiderInnen lassen ihre eigenen Produkte meist auch fotografieren, um der Kundschaft die Fotoaufnahmen als Beispiel- und Referenzarbeiten wie auch als Zeugnis eigener Fähigkeiten zeigen zu können. KundInnen sehen auf diese Weise, was der Handwerker herstellen kann und können sich für ein Produkt entscheiden. Handwerker und SchneiderInnen verfügen oft über ein ganzes Leporello voll mit Fotos ihrer Erzeugnisse, die sie schon früher einmal hergestellt und verkauft haben (Egloff 2004a:19). Man nennt eine Produktfotografie in Bamenda *catalogue*

*picture*, weil solche Fotosammlungen in den Leporellos gewissermassen einen Katalog darstellen. Selbstverständlich sind Fotosammlungen mit den eigenen Erzeugnissen das Prestige und der Stolz eines Handwerkers.

Auf Abb. 222 ist eine Seite aus dem Fotoleporello und Katalog eines Bambusmöbelmachers in Yaoundé zu sehen. Dabei hat er seinen "Katalog" (*catalogue*) nicht nur mit stolzen Fotos eigener Erzeugnisse gespickt, sondern auch ausgeschnittene Fotos aus gedruckten französischsprachigen Katalogen aus anderen Erdgegenden – aus Frankreich? - darunter gemischt. Er meinte dazu lapidar, dass er diese Holzmöbel aus den ausländischen Katalogen in der Form von Bambusmöbeln sehr gut nachmachen und liefern könne.<sup>545</sup> Es ist dies ein weiteres Beispiel, wie visuelle Kultur globalisiert oder "glokalisiert" werden kann, indem visuelle Erzeugnisse (Holzmöbel) von anderswo in der eigenen lokalen Weise (Bambusmöbel) nachgemacht werden. In Kamerun gibt es überall fabelhafte Schreiner, die solche Möbel aus dem Ausland nicht nur mit Bambus, sondern auch in Holz nachmachen könn(t)en.

Exemplare des Genres "Produktfotografie" (*catalogue pictures*) können sich nicht nur in handlichen Fotosammlungen der Handwerker finden, sondern auch an den Wänden ihrer Werkstätten. Ebenso zeigen Fotografen ihre Referenzarbeiten in ihren Studios (Kapitel 2.3.1.). Abb. 19 zeigt einen mit solchen Referenzarbeiten ausgestatteten Empfangsbereich eines Fotostudios. Als ein weiteres Beispiel für Referenzarbeiten steht Abb. 223. Diese Abbildung porträtiert einen Schneider in Bamenda an seinem Arbeitsplatz. An der Wand hat er einige fotografische Referenzarbeiten mit seinen Schneidererzeugnissen exponiert.

Produktfotos (*catalogue pictures*) von Gemälden, Skulpturen oder Möbeln dienen Malern, Skulpteuren und Schreibern beim Herstellungsprozess als Vorlage und als Erinnerungsstütze (Kapitel 4.4.). Abb. 224 enthält eine Doppelseite eines Fotoleporellos des Malers *Nsawir Arts*, Bamenda. Alle auf dieser Abbildung zu sehenden Fotos zeigen Referenzarbeiten von in Bamenda gängigen Studiokulissen, die *Nsawir Arts* gemalt hat.

Produktfotografien (*catalogue pictures*) können auch auf Mobiltelefonen digital gespeichert werden. Während einer Taxifahrt hat mir eine Mitfahrerin stolz ihre Produktfotos auf ihrem Mobiltelefon gezeigt. Sie ist eine Köchin und arbeitete für ein Hotel. Auf den Fotos waren verschiedene Kuchen abgebildet, welche sie für die Kundschaft und deren Partys, zum Beispiel für Hochzeits- oder Geburtstagsfeste, herstellen kann. Die Fotos, so meinte sie, zeige sie auch ihren KundInnen, so dass diese eine Idee von ihren Produkten besäßen und unter den Kuchensorten wählen könnten. Vielleicht wollte sie mich damit auch gleich etwas beeindru-

---

<sup>545</sup> Gemäss Beobachtung und einem kurzen Gespräch mit dem Möbelhersteller am 8.11.06 in Bastos, Yaoundé.

cken, denn im weiblichen Rollenbild ist es in Kamerun eine geschätzte Eigenschaft, eine gute Köchin zu sein.<sup>546</sup>

Der Sach- und Produktfotografie können auch Fotografien von Tieren zugerechnet werden. Denn (Haus-)Tiere werden im Kameruner Grasland wie oft in den wenig wohlhabenden Ländern des Südens meist als eine Sache betrachtet. Allerdings sind Fotos von Tieren in Bamenda – und wohl im ganzen sub-saharischen Raum - ziemlich selten. Als ein Beispiel solcher Haustier- und Produktfotografie zeigt Abb. 225 ein gemästetes Schwein. Auf dem Foto findet sich der Vermerk “127,000 frs“, also 127'000 XAF (Francs CFA), ganz offenbar eine Preisangabe für das abgebildete Tier. Leider haben sich der Schweinezüchter und Auftraggeber des Fotos wie auch der Fotograf, bei welchem ich dieses Foto gefunden habe, nicht mehr konkret an dieses eine Foto und seinen Zweck erinnern können. Ich vermute, das Foto hat dem Züchter als "Lockvogel" zum Verkauf dieses Schweins gedient. Pa Franco, der Schweinezüchter und Auftraggeber dieses Lichtbilds, meinte, er habe viele solcher Fotos und Abzüge machen lassen, um Werbung für seine Schweinezucht zu betreiben. So erstellte er ein ganzes Dossier über seine Schweinezucht mitsamt Fotos, um von einer Nichtregierungsorganisation finanzielle Unterstützung für ein grosses Schweinemast-Projekt zu erhalten – eine vergebliche Hoffnung. Schweine zu halten ist in Bamenda unter den Männern populär. Es ist ein profitables wie zugleich riskantes Geschäft, weil die Schweine relativ leicht von Krankheiten befallen werden können.<sup>547</sup>

Selbst Trickbetrüger (*scammers*) nutzen “Produktfotografien“ in Form von Tierfotos für ihr Geschäft. In einem Internetcafé konnte ich im Jahr 2006 beobachten, wie eine Gruppe junger Männer eintrat, mehrere Computer besetzte und das Foto eines kleinen Hundes von einer Webseite kopierte. Danach haben die Burschen eine fiktive Verkaufsannonce geschrieben, die sie über eine Übersetzungsmaschine im Internet in verschiedene Sprachen, darunter zum Beispiel auch auf Spanisch, übertrugen. Die Verkaufsannoncen platzierten sie auf verschiedenen Webseiten.<sup>548</sup> Ihre Absicht war, Leute in Europa und sonstwo dazu zu verleiten, als Vorkasse Geld zu senden, um den angeblich vorhandenen Hund als Haustier zu kaufen. Viele junge Leute in Bamenda wissen, dass Leute in Europa und Nordamerika Hunde als Haustiere verhätscheln und nicht als Ware respektive als Wächter des Hauses betrachten. Doch sie finden diese euro-amerikanische Praxis ziemlich befremdlich.

Produktfotos können auch für konsumorientierte Zwecke gemacht werden. Dabei wird - einem Produktfoto gleich - eine Sache fotografisch dokumentiert, um sie in Bamenda oder

---

<sup>546</sup> Die Begebenheit im Taxi ergab sich am 31.1.07 in Bamenda.

<sup>547</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Franco am 13.9.09 in Bamenda.

<sup>548</sup> Beobachtung in Bamenda Ende 2006.

einer anderen Stadt (wieder) zu beschaffen. Im Fotostudio *Thomasko Photo*, Bamenda, sah ich ein entsprechendes, vom Kunden nie abgeholtes Foto (Abb. 226). Es dokumentierte einen in Bamenda nicht erhältlichen Batterie-Typen, den dieser Kunde zum Zeitpunkt der Aufnahme verzweifelt suchte. Der Fotograf *Thomasko Photo* meinte, sein Kunde hätte das Foto dazu benützen wollen, um es in anderen Städten den Verkäufern von Batterien als Referenz vorlegen zu können.<sup>549</sup>

Zwei andere Beispiele mit Bezug auf Produktfotografien stellte Kenneth mit der Fotokamera seines Mobiltelefons her. Auf Abb. 227 lichtete Kenneth, ein Mann mittleren Alters, Damenschuhe für seine Frau in einem Geschäft in der relativ betrachtet sehr teuren Stadt Yaoundé ab. Er wollte das Foto als Vorlage für die Herstellung dieser Schuhe bei einem Schuhmacher in der günstigeren Stadt Bamenda benützen.<sup>550</sup> Dasselbe hat Kenneth mit einer Kommode versucht (Abb. 228). Auch diese sah er in Yaoundé und wollte sie bei einem Schreiner in Bamenda günstig nachmachen lassen.<sup>551</sup>

Unfallfotos (*accident pictures*), die ebenfalls dem Genre Objekt- und Sachfotografie zuzuordnen sind, dokumentieren vor allem Unfälle im Strassenverkehr mit beschädigten Fahrzeugen (Abb. 229). Dem Genre des Unfallfotos können weitere Havarien wie allenfalls der Zusammensturz einer Brücke oder eines Hauses etc. zugerechnet werden. Unfallfotos sind in privaten Haushalten nur selten zu sehen. Dies im Gegensatz zu Versicherungsfilialen in Bamenda, wo ich häufig Fotos im Postkartenformat von Verkehrsunfällen in den mir gezeigten Dossiers sehen konnte.

Auf der alten Preisliste der Fotografenvereinigung *U.R.P.A.* (Abb. 132) ist unter der Rubrik “*CORPS* [sic<sup>552</sup>] *ACCIDENTS*“ das Genre des Unfallfotos mit einem hohen Preis von 1'500 XAF aufgeführt. 2009, als ich das letzte Mal in Bamenda intensiv forschte, schlug ein Unfallfoto mit Kosten von 1000 XAF zu Buche. Der höhere Preis ergab sich, weil in Unfallsituationen a) die Kundschaft unter hohem Druck stand, um zum Beispiel einen Autounfall für die Versicherung oder das Gericht zu dokumentieren, b) der Fotograf sich vom Studio zur Unfallstelle begeben und c) er das Negativ abgeben musste, damit das Gericht oder die Versicherungsgesellschaft Fotomanipulationen ausschliessen konnte (Sonst gaben die alten Fotografen mit abgeschlossener Lehre ein Negativ nie einfach so weiter.). Auch heute, im Jahr 2013, in welchem die Digitalfotografie in Bamenda bereits dominiert, muss vor Gericht immer noch

---

<sup>549</sup> Gemäss Gespräch mit dem Fotografen *Thomasko Photo*, Bamenda, am 13.2.06 in Bamenda.

<sup>550</sup> Gemäss Gespräch mit Kenneth am 4.2.07 in Yaoundé.

<sup>551</sup> Gemäss Gespräch mit Kenneth am 4.2.07 in Yaoundé.

<sup>552</sup> Gemeint ist das englische Wort *corpse*, der Leichnam.

das Negativ eingereicht werden, damit der Fotobeweis anerkannt wird. Hier bleibt die analoge Fotografie vorerst weiterhin sehr wichtig.<sup>553</sup>

Auf eine spezielle Sorte von Sach- und Objektfotografie machte mich jenes Beispiel des Bauunternehmers aufmerksam, der die Arbeiten seiner Bauarbeiter zur Verbesserung und Verbreiterung einer Brücke fotografisch dokumentieren liess (Kapitel 2.3.1.). Der Bauunternehmer gab diese Fotos in Auftrag, um allfälligen späteren Reklamationen wegen nicht ordnungsgemässer Arbeitsausführung oder anderer Mängel entgegenzutreten zu können.<sup>554</sup> Deshalb dürfte man in Bamenda und in anderen sub-saharischen Städten in den Dossiers der Ingenieurbüros und Baugeschäfte häufig solche Dokumentationsfotografien finden.

Auch lokale Nichtregierungsorganisationen im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit lassen ihre Projekte fotografisch dokumentieren – so zum Beispiel die durch sie erbauten Schulgebäude oder Wasserleitungen etc. Dieses Dokumentieren geschieht einerseits zu administrativen Zwecken und für das eigene Archiv. Andererseits lassen sich mit solchen Fotos Dritten beweisen, dass die Nichtregierungsorganisation tatsächlich Projekte durchführt (Kapitel 4.3.1.4.).

Ein spezieller Fall der Sach- und Objektfotografie lag bei einem Auftrag vor, eine Bakterienkultur für ein nahe gelegenes Labor für Schulungszwecke zu fotografieren (Abb. 230). Der Fotograf nahm zu diesem Zweck kurzerhand einen Hocker aus dem Fotostudio, platzierte die Bakterienkultur darauf und fotografierte sie (Kapitel 4.3.6.).<sup>555</sup>

Zur Objekt- und Sachfotografie können die fotografischen Reproduktionen von wichtigen Papierdokumenten zählen. Diese waren früher eine gute Sicherungs- und Kopierfunktion wichtiger administrativer Dokumente. So habe ich hier und da in den Fotosammlungen älterer Leute in Bamenda Schwarzweissfotos im Postkartenformat sichten können, die als wichtige Sicherungskopie von Schuldiplomen, Ausbildungs- und Lehrertifikaten gedient haben. Abb. 231 zeigt eine fotografische "Sicherungskopie" einer alten Identitätskarte. Aus bildrechtlichen Gründen ist das Foto für diese Arbeit nachgestellt. Manchmal sieht man auf solchen "Sicherungskopien" an der einen Ecke die Kuppe eines Fingers (unter Umständen des Fotografen), welcher die Identitätskarte beim Abfotografieren in Position gehalten hat. Eine solche "Kopie" einer Identitätskarte war früher eine gute Idee, kostete/kostet doch die Erstellung einer neuen Identitätskarte relativ viel Geld und Zeit. Es dauerte und dauert mehrere Wochen und Monate, bis die Behörden eine neue Identitätskarte ausstellen. Dazu kommt, dass man sich in Kamerun bei Polizeikontrollen jederzeit ausweisen können muss. Heute wird in

---

<sup>553</sup> Gemäss E-Mail von François Kuetche (*François State Photos*), Bamenda, vom 10.9.13.

<sup>554</sup> Gemäss Gespräch vom 1.11.03 mit dem Bauunternehmer in Bamenda.

<sup>555</sup> Begebenheit im Oktober 2003.

Bamenda die Fotografie für Textdokumente kaum mehr in dieser Sicherungs- und Kopiefunktion verwendet, weil hierfür Kopiergeräte zur Verfügung stehen. Das Abfotografieren von wichtigen Dokumenten kann dem im Kapitel 2.6 erwähnten produktionstechnischen Genre der *recopy* zugeordnet werden. Der Begriff *recopy* bedeutet in Bamenda allgemein die Herstellung von Repro-Fotografien (Kapitel 2.6.).

Der Sach- und Objektfotografie können auch Fotos aus dem Kontext gesellschaftlicher Anlässe zugehörig sein.<sup>556</sup> Es handelt sich hierbei um Dokumentationsfotos von Gütern, die einen jeweiligen Anlass geliefert wurden. Beispielsweise werden die als Brautpreis gelieferten Güter des Bräutigams und seiner Familie anlässlich der Hochzeit dokumentiert (Abb. 232). Oder ein Schwiegerv Verwandter, der einer Familie für deren *cry-die* Naturalien liefern muss, lässt diese fotografisch dokumentieren. Der hauptsächliche Zweck ist stets derselbe: Eine Dokumentation als Beweis für eine Lieferung zu haben. Solche Lieferungen können Hühner, Palmöl, Kochbananen, Getränke etc. beinhalten (Abb. 232). Abb. 233 zeigt eine Fotografie, die mein Freund Kenneth mit dem Mobiltelefon geschossen hat. Das Foto dokumentiert die Naturalien, welche er als Schwiegersohn verpflichtet war, für einen *cry-die* (Totenehrungsfest) seiner Schwiegerfamilie zu liefern. Das Foto diene und dient ihm (sicherheitshalber) als Beweis für seine Lieferung. Er nahm es auch auf, um es seiner Frau zu präsentieren. Seine Frau war, als er die Naturalien zusammengetragen hatte, auf einer Reise. Er wollte ihr zeigen, dass er die Angelegenheit gemäss Sitte und Gebrauch korrekt erledigt hat.<sup>557</sup>

### 2.8.7. Übrige Fotografie

Im Folgenden soll es kurz um Fotografien gehen, die ebenfalls lokal produziert werden, jedoch in den bislang behandelten Genres kaum oder nur erschwert ihren Platz finden können. Manchmal geht es hierbei um absolute Sonderfälle, manchmal aber auch um relativ regelmässig vorzufindende und typische Fotos. Angesichts dieser stets wieder anzutreffenden Fotos kann man durchaus von fotografischen "Genres" innerhalb der hier behandelten Kategorie "übrige Fotografie" sprechen.

Zur Kategorie der übrigen Fotografie kann jene als Hobby und als Kunst betriebene Lichtbildnerei mit allerlei Motiven, die Fotografen besonders schön erscheinen oder die selten sind,

---

<sup>556</sup> Da diese Fotos von gelieferten Gütern an Anlässen aufgenommen werden können, kann man sie gewissermaßen ebenfalls als Anlassfotos bezeichnen. Doch entsteht bei diesem Sonderfall ein gewisser Zuordnungskonflikt, indem in dieser Arbeit das Anlassfoto (Kapitel 2.8.5) im Grunde der Porträtfotografie zugerechnet wird. Zur Bereinigung dieses Zuordnungskonflikts könnte man sich ausnahmsweise das Genre des Anlassfotos auch als offen sowohl für die Porträtfotografie wie auch für die Sach- und Objektfotografie denken.

<sup>557</sup> Gespräch mit Kenneth am 21.12.07 in Yaoundé.

gezählt werden. Im Jahr 2006 war allerdings diese Hobby- und Kunstfotografie, also eine Fotografie des *l'art pour l'art*, in Bamenda noch nicht besonders verbreitet. Die Fotografen in Bamenda oder in Mbouda (McKeown 2010:190) sehen ihre gewerbliche Tätigkeit selbst als ein zu erlernendes Handwerk und nicht als abgehobene Kunst. Die Fotografen in Bamenda betrachten, wie sich in Gesprächen herausstellte, ihre kommerzielle Tätigkeit im Grunde eher nur als eine Kunst im Sinn des handwerklichen Könnens.

Allerdings haben die gewerblichen Fotografen in Bamenda und in anderen sub-saharischen Gebieten offenbar seit jeher hier und da die Fotografie auch ein klein wenig als Hobby im Sinne des *l'art pour l'art* betrieben. So machte etwa der bekannte kamerunisch-nigerianische Fotograf Samuel Fosso in Bangui (Zentralafrikanische Republik) in seinem Fotostudio künstlerische Fotografien von sich, wenn er sein Tagesgeschäft als kommerzieller Fotograf beendet hatte (Enwezor 2004:17). Und Zeitlyn (2010b) berichtet, dass der Fotograf Jacques Tousselle in der kamerunischen Stadt Mbouda (Region West) zum Spass mit Selbstporträts experimentierte. Auch in Bamenda sah ich hier und da Fotos, die Fotografen ohne kommerzielle Interessen schossen, weil ihnen ein Motiv gefiel. So zum Beispiel ein Foto von einer Landschaft, von einer Sonnenblume, von einem Wasserfall oder von einem Sonnenuntergang. Das sind jedenfalls einige Fälle, die mir während der Feldforschung begegneten. Dabei dienten unter anderem sicherlich auch die Sujets und Themen der Fotos aus dem Ausland als Vorbild, die man auf importierten Postern, auf Grusskarten, in Zeitschriften und allenfalls im Internet oder vielleicht auf einem der in Bamenda mehr oder weniger professionell gedruckten Geschäftskalender sehen kann.

Auch seien hier die sehr wenigen Hobbyfotografen in der Region Nordwest erwähnt, die sich eine Fotokamera haben leisten können und teils Fotos zu ihrem eigenen Vergnügen machen. Die Fotos dieser Fotografen können der künstlerischen Fotografie im Sinne des *l'art pour l'art* ebenfalls sehr nahe kommen. So traf ich nahe der Stadt Nkambe, Region Nordwest, im Jahr 2006 einen einheimischen Pfarrer, welcher Exkursionen in den extremen Norden der Region Nordwest nördlich von Ako unternommen und dabei Fotos von der Lebensweise der dortigen Menschen gemacht hatte, die ohne jede moderne Infrastruktur und ohne jegliche moderne Güter auskommen. Die Leute tragen dort unter anderem noch Kleidung aus Bastmaterial und schlafen auf traditionellen "Holzbetten" ohne Matratze, was er fotografisch dokumentierte. Diesem Pfarrer ging es beinahe in einer Art *Rescue Anthropology* darum, die Lebensweise dieser Leute im extremen Norden der Region Nordwest bildlich festzuhalten, bevor sie ganz verloren geht. Auch kreierte er verschiedene Foto-Alben mit unterschiedlichen Themen. Eines der Foto-Alben widmete er den alten Menschen in seiner Pfarrei, die er nach ihrem früheren



Leben und ihren Geschichten fragte und von welchen er wunderschöne Porträts schoss. Die Fotos ergänzte er im Album unter anderem mit weisen Sprichwörtern. Die Alben des Pfarrers dienten teils der geschichtlichen Dokumentation, aber – so schien mir – auch ausgeprägt der Unterhaltung und angesichts der mit diesen Alben vermittelten philosophischen Weisheiten mitunter dem Beeindrucken seiner BesucherInnen.

Vereinzelte gut betuchte Hobbyfotografen hat es im britisch verwalteten Teil Kameruns schon zur Kolonialzeit gegeben. So brachte der Vater von Scott Fominyam, Bamenda/Limbé, als kamerunisch-britischer Kolonialbeamter eine Kamera aus Ibadan, Nigeria, nach Hause mit. Scott Fominyam hatte aus dieser jugendlichen Beschäftigung mit Fotografie das Interesse an diesem Medium gewonnen. Später wurde er Fotograf der *CDC (Cameroon Development Corporation)* in Victoria (heute: Limbé) und arbeitete dort von 1953 bis 1960. 1961 nahm er eine Stelle als Regierungsfotograf an und wurde 1974 nach Bamenda transferiert, wo er den staatlichen fotografischen Dienst in der Provinz Nordwest (heute: Region Nordwest) aufbaute. In Bamenda arbeitete er als Regierungsfotograf bis zu seiner Pensionierung 1992.<sup>558</sup>

Vereinzelte habe ich gehört, dass es an gewissen Schulen in der Region Nordwest wie am *Cameroon Protestant College (CPC)*, Bali-Nyonga, und im katholischen Priesterseminar von Bambui seit einiger Zeit “Hobby-Fotoclubs“ geben soll. Ältere Fotografen in Bamenda haben allerdings nie über diese Fotoclubs gesprochen, weshalb anzunehmen ist, dass sie das gewerbliche Fotografie-Handwerk in Bamenda kaum beeinflusst haben (Kapitel 2.2).

Kunstfotografie zu Ausstellungszwecken ist in der Stadt Bamenda und im Jahr 2006 kaum zu finden gewesen. Es gibt meines Wissens in der Stadt Bamenda nur einen Fotografen, *Musi Nash Photo* alias Waa Musi, der tatsächlich und regelmässig in diese Richtung zu arbeiten versucht. Er hat auch schon selbst eine Fotografie-Ausstellung im *Ayabba Hotel*, Bamenda, organisiert, die seine Lichtbilder zeigte. Eines seiner von ihm offenbar präferierten fotografischen Sujets war im Jahr 2006 “die nährenden Mütter“: Er schoss Porträtfotos von Müttern, die ihren Kindern mit der Brust Milch gaben.<sup>559</sup>

Ein Genre, das hier ebenfalls zur übrigen Fotografie gezählt werden soll, sind die von gewerblichen Fotografen im Auftrag der Polizei hergestellten Lichtbilder. Zumindest die älteren Studiofotografen in Bamenda erzählten mir, dass sie während ihrer Berufslaufbahn gelegentlich von der Polizei gerufen worden seien, um beispielsweise den Tatort eines Einbruchs zu dokumentieren. Zudem berichtete mir ein älterer Fotograf in Bamenda, dass er auch schon im Gefängnis Deliquenten für die Vollzugsbehörden zu fotografieren hatte.<sup>560</sup> Nach der Literatur

---

<sup>558</sup> Gemäss Gespräch mit Scott Fominyam am 18.2.06 sowie am 13.9.09 in Bamenda.

<sup>559</sup> Gemäss einer Ausstellung in der *Congress Hall*, Bamenda, Ende 2006.

<sup>560</sup> Gemäss Gespräch mit *Sunray Photo* im Oktober 2003.

zu urteilen war oder ist es in vielen sub-saharischen Städten offenbar üblich, dass gelegentlich privat-gewerbliche Fotografen Fotos im Auftrag der Polizei schossen oder immer noch schiessen (vgl. Zeitlyn 2010b:460; vgl. Gelder 2005:66-67,74-75,84-85,112-117). Man kann diesbezüglich vom Genre der "Polizeifotografie" sprechen, welches mit Fotos von Deliquenten nicht nur Sach- und Objektfotografie<sup>561</sup>, sondern auch Porträtfotografie beinhaltet.

Im Zusammenhang mit "übriger Fotografie" gibt es seltenerweise auch aussergewöhnliche Wünsche, die an die Fotografen herangetragen werden. So hat ein Fotograf namens *Freeman Photo*, Bamenda, unter anderem den Auftrag erhalten, das Foto eines Löwen zu liefern. Das entsprechende Foto war an der Studiowand unter den Referenzarbeiten, weil es der Kunde schliesslich nie abholte. *Freeman Photo* fotografierte für dieses Foto eine fotografische Abbildung eines Löwen aus einem Buch ab. Und er meinte, der Kunde hätte es wohl haben wollen, weil man solche Tiere am Fernsehen nur bewegt sehen könne, jedoch nie – wie bei einem Foto - in Ruhe anschauen könne.<sup>562</sup>

Eine weitere Art von übriger Fotografie, die man ebenso als ein Genre betrachten kann, sind kommerzielle Serienproduktionen von Fotos. Die Fotografen produzierten früher selbst Schwarzweiss-Fotos in Serie zum Verkauf. Heute lassen sie manchmal Farbfotos in Serie von den Fotolabors produzieren, um sie dann zu verkaufen. Nach meinen Erfahrungen handelt es sich bei solchen kommerziellen Serienproduktionen häufig um Porträts von prominenten und bewunderten Personen. So zum Beispiel das Foto eines *fon* (Herrscherporträt). Viele Leute eines *fondom* mögen es, ein Porträt ihres weltlichen wie traditionell-religiösen Oberhauptes und Herrschers zu besitzen. Auf Abb. 234 sehen wir ein solches Beispiel aus den 1960er Jahren. Es zeigt einen früheren *fon* von Bafut (vgl. Ritzenthaler/Ritzenthaler 1964:23) und ist mit der Aufschrift und mit den Löwendarstellungen auch ein Spezialeffektfoto (Kapitel 2.6.). Oben ist mit blauem Kugelschreiber in den Text das Wörtchen "LATE" hineingeschrieben worden, um zu verdeutlichen, dass der *fon* gestorben beziehungsweise in der traditionellen Redeweise des Kameruner Graslandes "weggegangen" ist. Auf dieser *special card* steht nun: „THE LATE FON OF BAFUT.“ Der Löwe ist neben anderen mächtigen Tieren ein royales Symbol und Emblem für die Macht und Stärke des *fon*. Der Fotograf *Extra Photo* (anonymisiert) hat seinerzeit dieses Foto selbst abfotografiert, um in seinem *fondom* Bafut ein Geschäft damit zu machen. *Extra Photo* hat nach eigenen Angaben damit gutes Geld verdient. Ursprünglich ist das Foto auf Abb. 234 allerdings von einem anderen frühen Fotografen Bamen-

---

<sup>561</sup> Neben Fotos von Tatorten kann manchmal auch die Unfallfotografie (Kapitel 2.8.6.) zum Genre der Polizeifotografie gehören, sofern die Polizei entsprechende Fotos erstellt oder in Auftrag gibt.

<sup>562</sup> Gemäss Gespräch mit *Freeman Photo* am 29.1.06 in Bamenda.

das, *Akosah Photo*, hergestellt worden.<sup>563</sup> Wie man aus diesem Fall ersehen kann, war bereits früher das Urheberrecht in Kamerun in der Praxis ohne Bedeutung. Das ist auch heute noch so: Wie ich immer wieder beobachten konnte, fotografieren Fotografen in Bamenda die Fotos anderer Fotografen bedenkenlos ab, wenn sie die Möglichkeit sehen, dass sie für ihr Geschäft von irgendwelchem Interesse sein könnten.

Auch international bekannte oder gar weltbekannte Stars lichten die Fotografen gerne ab, um die Fotos in Serie herzustellen und zu verkaufen. So schoss der Fotograf Geoffry Inusa Wirba, Kumbo, schon Anfang der 1960er Jahre Fotos von prominenten Persönlichkeiten, um diese im grösseren Stil zu verkaufen. Er knipste 1963 in der Stadt Buea ein Foto des damals besten kamerunischen Fussballers Mbapelepe, dem damaligen “Pélé Afrikas“. Mit dem Foto des populären Fussballstars habe er gutes Geld verdient.<sup>564</sup> Ein von mir beobachtetes rezenteres Beispiel war das serienmässig produzierte Foto einer in Westafrika sehr berühmten nigerianischen Schauspielerin namens Patience Ozokwor, die 2003 nach Bamenda kam, um im in der Umgebung Bamendas gedrehten Film *Peace Offering* mitzuwirken. Sie hielt sich in Bamenda im luxuriösen *Ayabba Hotel* auf. Der Fotograf *Ricky Photo*, Bamenda, schoss 2003 ein Foto von ihr vor dem *Ayabba Hotel* und verkaufte das Foto danach an alle Interessierten – so auch im Oktober 2003 an mich. Weitere beobachtete Beispiele von kommerziellen fotografischen Serienproduktionen waren in Bamenda etwa das Porträt des weltbekannten Fussballstars Samuel Eto’o Fils. Samuel Eto’o besuchte etwa Anfang 2007 die Stadt Bamenda. Dabei schoss ein Fotograf ein Porträt von ihm und verkaufte es danach in der Stadt jeder interessierten Person.<sup>565</sup> Natürlich können die Fotografen auch Fotos von bekannten MusikerInnen schiessen, die in Bamenda Station machen, und diese Bilder anschliessend serienmässig vertreiben.

Fotos von besonders schön erachteten Plätzen und Sehenswürdigkeiten rund um Bamenda, von sogenannten “touristischen Plätzen“ (*touristic places*), werden von Fotografen Bamendas manchmal abgelichtet. Dies in der Hoffnung, dass Leute – aus Bamenda, aus Kamerun oder anderswoher – daran interessiert sein könnten. Fotografen bieten gelegentlich auch Fotos von Wasserfällen, Palästen, Maskentänzen und so weiter an. Ein solches touristisches Foto kann an die Reise nach Bamenda und an die kulturell reiche sowie von der Natur her schöne Region Nordwest erinnern. Einheimische dürften solche Fotos kaufen, weil sie ihre schöne und stolze Heimat lieben.

---

<sup>563</sup> Gemäss Gespräch mit *Extra Photo* (anonymisiert) am 24.8.09 in Bamenda.

<sup>564</sup> Gemäss Gespräch mit dem Fotografen Geoffry Inusa Wirba am 18.7.09 in Kumbo.

<sup>565</sup> Beobachtung vom 10.9.09 in Bamenda.

Die geschäftliche Distribution von serienmässig hergestellten Lichtbildern durch die Fotografen ist im sub-saharischen Afrika praktisch so alt wie die dortige frühe Verbreitung des Mediums Fotografie selbst. Die frühen Fotografen in den Küstenstädten West- und Zentralafrikas haben Postkarten mit Landschaftsansichten, mit Porträts der prominenten lokalen Elite wie den Chefs sowie mit Porträts von einheimischen Schönheiten etc. kommerziell vertrieben. Die Postkarten mit schönen afrikanischen Damen hatten für Europäer auch den Reiz des Exotisch-Erotischen (vgl. Haney 2010a:23-76; vgl. Schneider 2011:172,188-222).

Was übrigens die Pressefotografie anbelangt, ist diese in Bamenda und in Kamerun sehr schwach ausgeprägt. In Bamenda gibt es keine Pressefotografen – sofern man von einem Fotograf absieht, der bei der *Cameroon Tribune*, einer nationalen und dem kamerunischen Staat gehörende Zeitung, arbeitet.<sup>566</sup> Im anglophonen Teil Kameruns habe ich sonst nur in Buea einen mehr oder weniger vollberuflichen Pressefotografen getroffen, und zwar in der Hauptredaktion der Zeitung *The Post*.<sup>567</sup> Die Zeitungen behelfen sich in der Region Nordwest damit, dass sie gegebenenfalls Fotos von Ereignissen den lokalen Fotografen zum normalen Tarif von 300 XAF abkaufen. Dies zum Beispiel, wenn die einen Artikel verfassenden Journalisten nicht selbst über eine Kamera verfügten oder während des Ereignisses nicht vor Ort waren.

Ansonsten, wenn etwa über eine prominente Persönlichkeit wie einen *fon* oder einen Politiker berichtet wird, wird in Zeitungen zumeist einfach ein Foto im Stil des bürgerlichen Porträts respektive des korrekten elitären formellen Porträts abgedruckt. Gemäss diversen Gesprächen mit Journalisten in Bamenda besitzen die Zeitungen oft eine Sammlung mit Fotos von prominenten Personen, aus der sie entsprechende Fotos verwenden können.

Inskünftig dürfte zunehmend die normale Bevölkerung die Fotografie als Hobby entdecken. Mobiltelefone mit Kameras sind seit 2006 immer stärker in Bamenda aufgekommen. Damit kann jedermann eigene digitale Fotos schiessen, aber das Ausdrucken von mit Mobiltelefonen aufgenommenen Lichtbildern lohnt sich oft nicht. Bis heute haben die meisten Leute in Bamenda Mobiltelefone mit Kameras, deren Auflösung zu tief ist, um auf einem Fotoabzug im Postkartenformat ein unverschommenes und somit ansprechendes Bild zu liefern.<sup>568</sup> Die Mobiltelefon-Fotografie kann sehr vielfältig eingesetzt werden. Mit dem Mobiltelefon und mit den darauf gespeicherten Fotos können die eigenen Familienmitglieder sowie die eigenen Freunde neuen Bekanntschaften vorgestellt werden. Ebenso können allerlei Erlebnisse und

---

<sup>566</sup> Gemäss Gespräch mit Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) im Januar 2008 in Bamenda.

<sup>567</sup> Gemäss Gesprächen mit Angestellten der Zeitung *The Post* am 8.1.08 in Buea. In Bamenda hat es immerhin einen Regierungsfotografen, der für die regionale Abordnung des Ministeriums für Kommunikation und gelegentlich für die dem kamerunischen Staat gehörende Zeitung *Cameroon Tribune*, Fotos schiesst.

<sup>568</sup> Gemäss Frederiks E-Mail vom 10.9.13.

kleinere Sensationen mit dem Mobiltelefon fotografiert oder gar per Handy-Video aufgenommen werden, um dann damit beim Erzählen die erlebten Geschichten auf interessante Weise zu untermauern. Für das spätere Erzählen sensationeller Geschichten können etwa nach all meinen Erfahrungen folgende Fotos mit dem Mobiltelefon geschossen werden: Beeindruckende Fotos eines Unfalls oder Bilder von spektakulär steilen und schlechten Strassen oder gefährlichen Hängebrücken, die man auf einer Reise angetroffen hat. Unter anderem hat mir ein junger Mann auf einer Reise extra mit meinem Mobiltelefon ein Video von schlechten Strassen und einen Hang mit herunterrutschenden Fahrzeugen aufgenommen, damit ich diese Bilder - sozusagen als Sensation - anderen Leuten zeigen kann.<sup>569</sup> Man kann dieses Erzählen sensationeller Geschichten unter Umständen als eine Form des "Aufdatierens" und des Beeindruckens der Freunde und Verwandten verstehen (Kapitel 4.3. und 4.3.3.).

### 3. Die private Distribution von Fotografien und ihre Genres

Während bis anhin ab dem Kapitel 2.6 eine objektzentrierte Perspektive im Mittelpunkt stand, soll nun mit den Kapiteln 3 und 4 der eher aktionszentrierte Blickwinkel zum Zug kommen. In diesem Kapitel soll interessieren, wie in der Stadt Bamenda die lokal produzierte Fotografie distribuiert wird. Die typischen Distributionshandlungen mit solchen Fotografien kann man grundsätzlich in drei grobe Genres einteilen: a) die Fotogabe, b) der Fotodiebstahl und c) die Fotorückgabe (Abb. 235).

An und für sich stellt jeder Verkauf einer einzelnen Fotografie durch den Fotografen eine Distribution des Mediums Fotografie dar, was in diesem Kapitel jedoch nicht im Fokus stehen soll. Im Vordergrund steht hier stattdessen die nichtgewerbliche, private sowie physische Distribution Fotografie - sei es von Angesicht zu Angesicht (*face-to-face*) oder brieflich. Erst in zweiter Linie wird die private Verteilung von digitaler Fotografie berücksichtigt, die sich ebenfalls für die Distribution in *face-to-face*-Situationen (*bluetooth*-Technologie etc.) sowie bei Fernkontakten per E-mail eignet. Soziale Medien des Internets wie *facebook*, *flickr* etc., die heute in Bamenda ebenfalls private Fotos zugänglich machen, sollen in diesem Kapitel nicht weiter beachtet werden. Denn bei den Sozialen Medien des Internets geht es eher um ein Fotozeigen (Kapitel 4) als um eine echte Distribution der Fotografie. Im Kapitel 4, das den Konsum von Fotografien betrifft, wird dieses Fotozeigen im Internet verschiedentlich kurz angesprochen. Durch die Fokussierung auf die Fotografie auf Fotopapier und somit auf die Fotografie im engeren Sinn (Kapitel 1.1.) wird im Folgenden auch die Distribution und Zirkulation von gedruckten Fotografien in Zeitungen, auf Fotokopien und auf Hochzeits- und

---

<sup>569</sup> Begebenheit vom 4.8.09 auf dem Weg von Sabongari (Region Nordwest, Kamerun) nach Gembu (Nigeria).

Beerdigungsprogrammen etc. kaum behandelt. Die Distribution von Lichtbildern in Form einer weiten Definition der Fotografie (Kapitel 1.1.) soll hier also nur beschränkt thematisiert werden.

Alle folgenden Informationen gehen auf Gespräche mit InformantInnen in Kamerun wie auch auf meine Beobachtungen zurück.

### 3.1. Die Fotogabe

Unter all den hier zu nennenden Genres der privaten Distribution steht die Fotogabe bezüglich ihrer Häufigkeit an erster Stelle. Der Begriff "Fotogabe" bezeichnet hier das - vor allem physische - Übereichen eines Porträtfotos zwischen Freunden, Verwandten oder zwischen Lebenspartnern in einer Liebesbeziehung oder Ehe. Die Fotogabe zwischen Verwandten und FreundInnen geschieht in Bamenda viel häufiger als etwa im deutschsprachigen Europa. Das Schenken eines persönlichen Fotos hat in West- und Zentralafrika eine lange Geschichte, die bis ins 19. Jahrhundert reicht (Schneider 2011:182-188). Man könnte dieses Genre unter Umständen auch das "Fotogeben" oder hier und da auch den "Fototausch" nennen. Letzteres trifft allerdings im eigentlichen Sinne nur dann zu, wenn Fotos tatsächlich zwischen zwei Personen *ausgetauscht* werden. Das ist jedoch selten der Fall, weil in einer jeweils gegebenen Situation oft nur eine Person ein Foto geben kann: Man ist beispielsweise bei jemandem zu Hause und hat die eigene Fotosammlung nicht dabei, um ein Foto "gegenzuschenken". So erhält in der Praxis häufig nur die eine Partei von der anderen ein Foto.

Bezüglich den hier zu behandelnden Aspekten scheint mir der Begriff "Fotogabe" am treffendsten. Schliesslich geht es bei einer Gabe auch um einen sozialen Aspekt: Frei angelehnt an Marcel Mauss, der 1925 sein berühmt gewordenes Essay über die Gabe veröffentlichte (Mauss 1990), darf man behaupten, dass durch die Gabe eines Fotos ein soziales Band zwischen (Foto-)Geber und (Foto-)Nehmer geknüpft wird. Mauss (1990:123-125) spricht davon, dass bei einer Gabe sogar ein verpflichtendes Band, ein *nexum*, entsteht. Dieses *nexum* ist bei einer Fotogabe sicherlich in einem gewissen sozialen und freundschaftlichen Mass vorhanden, jedoch wohl nicht ganz so stark, wie wenn etwa eine finanziell sehr teure Gabe gemacht wird. Dann entsteht eine starke moralische Verpflichtung zur Gegengabe in irgendeiner Form. Da die Fotogabe ein sehr deutlicher Akt der Freundschaft und des Interesses ist, kann sie helfen, eine Freundschaft erst richtig zu knüpfen (vgl. Kaplan 1990:327; vgl. Vokes 2008:357). Die Fotogabe drückt gemeinhin den Willen nach einer *togetherness* aus. Mit der Fotogabe ist beabsichtigt, dass der Fotonehmer/die Fotonehmerin von nun an stets ein Stück des Fotogebers respektive der Fotogeberin bei sich haben soll. Auch das Erinnern der Freund-

schaft ist ein wichtiger Sinn und Zweck der Fotogabe, wie mir immer wieder mal in Gesprächen gesagt worden ist.<sup>570</sup> Schon Jean-François Werner (1996b:170) und Kaplan (1990:326-327) haben auf diese Zusammenhänge verwiesen. Im heutigen Zeitalter, in welcher die Kommunikation mit dem Mobiltelefon oder per E-mail relativ einfach ist, soll und kann durch ein gegebenes Foto der Fotonehmer oder die Fotonehmerin auch erinnert werden, Kontakt zu halten: Zumindest in guten Freundschaften gilt es in Kamerun als schlechtes Verhalten (Pidgin-Englisch: *bad fashion*), wenn man sich nicht mehr meldet, obwohl die Möglichkeit dazu besteht. Das Schenken eines "Erinnerungsporträts" macht im Kameruner Grasland zudem angesichts des (Volks-)Glaubens Sinn, dass, wenn man an eine Person positiv denke, diese einem sehr bald wieder begegnen werde.<sup>571</sup> Die persönliche Begegnung ist bei Freundschaften natürlich etwas sehr Positives. Und auch nur sie entspricht im Prinzip wirklich dem kulturellen Ideal der *togetherness*. Nur im Angesicht zu Angesicht ist ein vollwertiges Zusammensein und damit das gute Leben im kamerunischen Sinn möglich. Nur dann ist die Voraussetzung geschaffen, vollständig miteinander und durch einander zu leben (*man live by man*; siehe Kapitel 2.7.). So gilt denn auch die Kommunikation von Angesicht zu Angesicht als höflicher als jene aus der Distanz per Telefon oder E-mail etc. (Mbaku 2005:172). Wie sehr das Zusammenleben von Angesicht zu Angesicht erwünscht ist, wurde mir auch dadurch deutlich, indem mir am Telefon oder per E-mail immer wieder die Frage gestellt wurde, wann ich denn wieder nach Kamerun kommen würde. Gelegentlich schloss sich auch die emotionale Bemerkung an, dass man vermisst werde ("We miss you!").

Die Gabe eines Fotos vermittelt Vertrauen. Der Fotoschenker/die Fotoschenkerin vertraut nämlich implizit darauf, dass der Empfänger/die Empfängerin das Porträt nicht in irgendeiner Weise missbräuchlich verwenden wird (Kapitel 5.2.).

Grundsätzlich händigt man in Bamenda – und wohl auch in anderen sub-saharischen Gegenden – nur Einzelporträts *mit dem eigenen Konterfei* aus.<sup>572</sup> Und sollte man Doppel- und Gruppenporträts weitergeben, so bedingt dies nach meinen Erfahrungen das Einverständnis der auf dem Foto abgebildeten Personen. Nur im Kreis der Familie kann mehr oder weniger von dieser Regel abgewichen werden.<sup>573</sup> Gleichwohl wird gelegentlich diese soziale Norm, nur Einzelporträts zu schenken, verletzt. So begleitete ich Aisha, eine Hausa-Frau, zusammen

<sup>570</sup> Zum Beispiel Gespräch mit Conrad am 14.6.06 im Dorf "Z" (anonymisiert).

<sup>571</sup> Dies sagte zum Beispiel Ma Glory im Gespräch am 8.9.09 in Bafut.

<sup>572</sup> So durfte ich manchmal auch keine Fotos aus Fotosammlungen abfotografieren, weil der Besitzer der Fotos sagte, dass er dazu das Einverständnis der darauf porträtierten Personen nicht habe (beispielsweise gemäss einer Begebenheit vom 8.1.07 in Bamenda).

<sup>573</sup> Eine Ausnahme hiervon ist zum Beispiel, dass Mütter ihren guten Freundinnen auch Fotos geben, die ihre Kinder zeigen. Verwandte und Freunde verlangen denn manchmal auch nach solchen Gruppenporträts (*family pictures*). Und auch bei Familienfreunden und –freundinnen können Familienfotos gegeben werden oder gar mit diesen zusammen gemacht werden (siehe Kapitel 2.7.).

mit ihrem Bruder Ahmed auf dem Weg zu ihrer Freundin. Im Haus von Aishas Freundin schauten wir deren Fotosammlung an. Ahmed begann laut zu protestieren, als er bei der ihm bislang nicht näher bekannten Gastgeberin sein Konterfei auf einem Foto gefunden hatte. Er war empört, dass sein fotografisches Porträt einer ihm unbekannten Person, Aishas Freundin, weitergegeben wurde, ohne dass er davon gewusst hatte. Dabei handelte es sich eigentlich "bloss" um ein Gruppenfoto. Doch das reichte, um ihn wütend zu machen. Ahmed fragte die Gastgeberin und Mbororo-Frau sogleich, woher sie denn das Foto habe. Nach ihrer schlichtenden Antwort, dass sie es von einer bestimmten Person aus Aishas Umfeld erhalten hätte, beruhigte er sich aber wieder.<sup>574</sup> Doch dieser beispielhafte Zwischenfall macht deutlich: Es gilt als unkorrekt, fotografische Porträts ohne das Einverständnis der darauf zu sehenden Person(-en) weiterzugeben. Ausserdem gilt im Grunde auch das Zeigen von Fotos mit Personen, mit welchen man nichts zu tun hat, als unlauter. Man kann das als ein Vortäuschen sozialer Bande und Beziehungen auslegen.

Fotogaben an *Nichtverwandte*, also das Schenken von Fotos an FreundInnen oder bei Liebespärchen an den Partner respektive die Partnerin, sind gemäss Gesprächen mit Leuten in Bamenda vor allem vor der Heirat häufig. Das heisst aber nicht, dass es etwa Fotogaben an FreundInnen nicht auch noch nach der Heirat gäbe. Auch gibt es – wie überall auf der Welt – versteckte Affären und Liebesbeziehungen ausserhalb der Ehe, wobei Fotos getauscht werden können. Dabei kann allerdings der Verdacht auf eine Liebschaft beziehungsweise auf einen Ehebruch relativ schnell aufkommen, wenn in einer Partnerschaft beziehungsweise Ehe der eine Partner Fotos von Personen des anderen Geschlechts hat, die wiederum der andere Partner nicht kennt – selbst wenn die Fotogabe nur aus Freundschaft geschah (Kapitel 2.7.4.). Vor allem die in einer Ehe gegenüber Männern traditionell und hierarchisch tiefer stehenden Frauen können hierbei seitens des Ehemanns unter Druck geraten. Dies letztlich wohl auch vom traditionellen Selbstverständnis her, dass der Mann im Kameruner Grasland das Recht auf Polygamie hat, während die Frauen kein entsprechendes Recht besitzen (Kapitel 4.1.).

Im Allgemeinen nimmt die Bereitschaft Fotos zu geben zu, je weiter eine Person räumlich entfernt ist oder sein wird (vgl. Wendl 1998a:45). Relativ selten findet man Fotos von Nachbarn in den Fotoalben, weil man sich oft sieht und miteinander spricht. Der junge Jacob meinte mir gegenüber denn auch, dass er Porträts von sich oft eher an weiter entfernte Personen gebe, da diese ihn nicht so oft sehen könnten.<sup>575</sup> Das Foto dient häufig dazu, die Präsenz

---

<sup>574</sup> Beobachtung am 3.11.06 in Bamenda. Die Auseinandersetzung wurde leider auf Fulfulde, in der Sprache der Fulbe, geführt, die mir nicht geläufig ist. Antworten auf meine Nachfragen, was denn da während der Auseinandersetzung gesagt wurde, blieben recht unbestimmt und unklar.

<sup>575</sup> Gemäss Gespräch am 21.9.06 in Bamenda.



des geliebten Menschen wenigstens zu simulieren. Mit dem Porträtfoto soll wie gesagt ein Stück des darauf porträtierten Menschen bei der mit dem Foto beschenkten Person weilen. Eine junge Frau erzählte mir sogar, dass sie durch das Foto den Körper ihres Geliebten spüre, als wäre er bei ihr.<sup>576</sup> Und zwei ältere Informantinnen erwähnten im Gespräch, dass sie beim Sehen einer geliebten Person auf einem Foto das Gefühl hätten, als befände sich diese Person ihnen gegenüber (Kapitel 4.4.).<sup>577</sup> Dabei hatte ich keinerlei suggestive Fragen in dieser Hinsicht gestellt.

Ein aus emischer Sicht erfreulicher Aspekt von Foto-Gaben dürfte wohl sein, dass der Fotoempfänger/die Fotoempfängerin später das fotografische Konterfei des Fotogebers/der Fotogeberin weiteren Leuten zur Ansicht vorlegen wird. Dadurch werden die FotogeberInnen anderen Leuten bekannt und daraus können sich neue und nützliche Bekanntschaften (Ressourcen) ergeben.

Grundsätzlich kann man zwei Arten der Fotogabe unterscheiden: Einmal die Fotogabe während eines Kontakts von Angesicht zu Angesicht (*face-to-face*) und dann die Fotogabe über Fernkontakt (Brief, Botengang, E-mail, MMS).

Eine Fotogabe von Angesicht zu Angesicht ist - wie teils bereits angesprochen - besonders häufig bei Zuneigung, bei Freundschaften, in der Verwandtschaft, unter Pärchen, bei der Partnerschaftssuche, bei privaten Hausbesuchen sowie bei einem Abschied von Verwandten oder Freunden und Lebenspartnern auf eine gewisse Zeit. In praktisch jeder Fotosammlung gibt es Gruppenporträts, die während Besuchen bei entfernten Familienmitgliedern oder Freunden oder bei Abschieden aufgenommen respektive dannzumal übergeben worden sind (Kapitel 2.4.1.; vgl. Pinther 1998:38). Im Allgemeinen werden Fotos an Menschen ausgehändigt, die man wie erwähnt gut mag und die man nicht so oft sehen kann. Aber auch unter FreundInnen und Verwandten, die einem sehr lieb sind, werden manchmal Fotos verschenkt – selbst wenn diese nicht weit weg wohnen. Nicht selten verlangen Verwandte und FreundInnen Porträtfotos voneinander. Im Grunde möchte man ein fotografisches Porträt vor allem von den Mitgliedern der eigenen Kernfamilie, von denjenigen Verwandten, die man mag, sowie von den sehr guten FreundInnen besitzen. In gewissen traditionellen Kulturen des Kameruner Graslandes können sogar Onkel - vor allem mütterlicherseits soweit mir bekannt - wichtiger sein, als der leibliche Vater. Deshalb können es manche Leute in Einzelfällen sogar als wichtiger empfinden, vom Onkel als vom Vater ein Foto zu haben. Dies habe ich jedenfalls hier und da gehört.

---

<sup>576</sup> Gemäss einem Gespräch mit der jungen Frau Leticia am 8.9.06 in Bamenda.

<sup>577</sup> Gemäss Gesprächen mit Ma Rosalinda am 9.12.06 in Bamenda sowie mit Ma Glory in Bafut am 8.9.09.

Wie oben angesprochen werden auch auf Reisen Fotos mitgenommen. So nehmen Erwachsene bei Besuch nah- und fernwohnender Verwandten hier und da Fotos mit, um sie beispielsweise mit diesen Lichtbildern über die neuesten Entwicklungen wie die Geburt eines Kindes näher zu informieren (Kapitel 4.3.3.). Dabei werden beispielsweise eine oder mehrere mitgenommene Fotografien des neugeborenen Kindes gezeigt. Es kann vorkommen, dass Fotos dieses Kindes angeboten oder einverlangt werden. Auch bei sonstigen Besuchen und Gelegenheiten können einzelne Fotos ausgehändigt werden.

(Haus-)Besuche sind ganz allgemein Situationen, in welchen Fotos relativ leicht distribuiert werden. Auch Kinder und Jugendliche nehmen gerne Fotos mit, wenn sie das Elternhaus für einige Zeit verlassen. So zum Beispiel zum Schulaufenthalt in einer näheren oder fernen Stadt oder wenn sie in den Schulferien zu Verwandten geschickt werden.

Da Kinder und Jugendliche – wie üblich im sub-saharischen Afrika – einen grossen Anteil der Bevölkerung ausmachen, soll hier auf sie eingegangen werden. In der Schule geben Kinder und Jugendliche einander unter anderem beim Kennenlernen neuer SchulkameradInnen zu Beginn des Schuljahrs Fotos (Fotoabzüge). Auch wenn sich die Lebenswege trennen, also bei Diplomabschlussfeiern oder beim potentiellen Abschied gegen Ende des Schuljahrs, händigen sich befreundete SchülerInnen Porträtfotos aus.<sup>578</sup> Mit einem "potentiellen Abschied" ist hier gemeint, dass die SchülerInnen nicht wissen, ob sie die schulischen Beförderungsprüfungen überstehen werden und/oder ob die Eltern es finanziell vermögen werden, sie nach den Ferien wieder in eine Schule schicken zu können.<sup>579</sup> Auch am *Youth Day*, der in Kamerun am 11. Februar unter anderem mit einem Paradenmarsch der Schulklassen auf der imposantesten Strasse Bamendas, der *Commercial Avenue*, gefeiert wird, lassen Schüler und Schülerinnen zur Feier des Tages gerne Lichtbilder unter freiem Himmel und in Fotostudios machen. Fotos, die sie später einander auch schenken können.<sup>580</sup>

Im Umfeld der Schulen und auch sonst ist die Fotogabe auch am Valentinstag (oder auch ein paar Tage vorher oder nachher) beliebt. Dann geben junge, noch unverheiratete Leute den von ihnen auserkorenen potentiellen (Ehe-)Partnern ein Foto (*valentine card*) als ein Liebeszeichen. So meinte eine junge Frau einmal voller Stolz zu mir und einem älteren Fotografen, der mich zufällig begleitete, dass sie gleich zwei solcher *valentine cards* erhalten habe. Da sagte der Fotograf lächelnd zu ihr, dass sie somit ein recht glückliches Mädchen sei.<sup>581</sup> Bei manchen Fotolabors und Fotografen können in Bamenda auf Wunsch auch personalisierte "Spezi-

---

<sup>578</sup> So zum Beispiel gemäss einem Gespräch mit den Kindern der Informantin Ma Glory am 31.10.06 in Bafut.

<sup>579</sup> Zum Beispiel gemäss einem Gespräch mit der jungen Tatjana in Bamenda am 20.9.06.

<sup>580</sup> Gemäss Gespräch mit den Kindern der Informantin Ma Glory am 31.10.06 in Bafut sowie gemäss Beobachtungen am 11.2.06 in Bamenda.

<sup>581</sup> Beobachtung am 12.3.06 in Bamenda.

aleffektfotos" als Valentinstagskarten in Auftrag gegeben werden. Dann kann auf dem eigenen Porträtfoto noch ein Herz oder eine Schrift wie "*I love you*" zusätzlich prangen (Kapitel 2.6.). In Bamenda werden *valentine cards* direkt oder allenfalls indirekt über einen Freund oder per E-mail übermittelt. Die Praxis, *valentine cards* zu verteilen, gibt es in Bamenda erst seit einigen wenigen Jahren. In Bamenda ist es möglich, dass junge Leute *valentine cards* parfümieren, um sie noch sinnlicher und romantischer zu gestalten. Doch ist die *valentine card* in Bamenda nicht nur etwas für Verliebte. Manche junge Leute überreichen in Bamenda auch aus Dankbarkeit eine *valentine card* an ihre Mutter.<sup>582</sup> Die Praxis, dass Liebende sich am Valentinstag Fotos überreichen, existiert auch in Gambia. Dabei kann, wie Buckley bemerkt, die das Foto gebende Partei auch ihre eigene Identität verheimlichen (Buckley 2006:80).

Normalerweise werden intakte, unversehrte Fotos geschenkt. Allerdings sind mir seltenerweise Porträtschnipsel in den privaten Fotosammlungen begegnet. Diese Schnipsel waren aus Gruppenporträts herausgeschnitten worden, um jemandem kostengünstig und sofort das gewünschte eigene fotografische Porträt übergeben zu können. Das Teilen des Fotos ist in solchen Fällen auch notwendig, damit nicht das fotografische Porträt einer Person ohne deren Wissen und Einverständnis weitergegeben wird, was wie oben erwähnt als inkorrektes Handeln gilt. Ausserdem kann die Fotobesitzerin respektive der Fotobesitzer so die übrigen Porträts auf seinem Teil des Foto behalten - Porträts mit Personen, welche die Fotobesitzerin respektive der Fotobesitzer mag und die sie/er deshalb weiterhin bei sich haben möchte. So schrieb der junge Albert auf der ersten Seite seines Fotoleporellos (Abb. 236): "*If you need yours [ein Porträtfoto von Albert] ask me and I will surely split the pictures in to [sic] two and give yours.*"<sup>583</sup> Das Teilen (*to split*) respektive Schneiden der Fotos bezieht sich auf die fotografischen Gruppenporträts, die in einer Vielzahl in Alberts Fotoleporello vorhanden waren.

Zu den Fotogaben zu zählen sind auch die geschenkten vergrösserten Fotos. So kann zum Beispiel ein vergrössertes Porträt im Holzrahmen mitsamt Schutzglas oder als *lamination* (siehe Glossar; Kapitel 2.6.) und damit als - relativ betrachtet! - teures und ehrendes Geschenk an einen hierarchisch hohen Beamten oder Würdenträger wie einen *fon* übergeben werden. Das kann ein Einzelporträt der hohen Person sein oder auch ein Doppel- oder Gruppenporträt, auf dem die hohe, mit dem Foto beschenkte Person abgebildet ist und das an ein prestigeträchtiges, glückliches oder denkwürdiges Ereignis (Anlass) erinnert. Vergrösserte Fotos können von Fotografen an sozial hohe Leute (*big people*) in der Erwartung geschenkt werden, von ihnen dafür Geld, ihre Gunst oder eine andere Gegenleistung zu bekommen. So erzählten

<sup>582</sup> Gemäss E-mails vom jungen Frederik, Bamenda, vom 25.7.12 und 29.7.12.

<sup>583</sup> Gesehen im Fotoleporello von Albert, einem jungen Mann und Teenager, am 7.1.07 in Bamenda.

mir zwei ältere Fotografen in Bamenda, dass es vor Jahrzehnten möglich war, von einem ganz bestimmten *fon* einen traditionellen Titel zu erhalten, wenn man ihm ein schönes vergrössertes Porträtfoto mit seinem Konterfei schenkte. Dieser *fon* schätzte Fotos sehr hoch ein.<sup>584</sup> Auch ist erwähnt worden, dass *P.N. Photo* vom früheren *fon* von Bafut viel Land erhielt, weil der *fon* so glücklich über die gelieferten Fotografien war (Kapitel 2.1.2.). Der ältere Fotograf *Sunray Photo* (anonymisiert) erzählte mir, dass er einem höheren Beamten ein ganzes Album mit Fotos von dessen offiziellen und prestigeträchtigen Einsetzungszeremonie schenkte. *Sunray Photo* tat dies in der Hoffnung, dass dieser Beamte behilflich sein werde, um seinem Sohn Ausreisepapiere für einen Arbeitsaufenthalt in Nordamerika oder in Europa zu verschaffen.<sup>585</sup>

Manchmal schenken ältere Kinder ihr eigenes vergrössertes Fotoporträt ihren Eltern. So helfen sie ihnen einerseits bei der fotografischen Repräsentation der Familie und können ihnen andererseits mit dieser finanziellen Eigenleistung ihre Unabhängigkeit kommunizieren.<sup>586</sup> Die Kinder können damit auch bezwecken, dass im Fall ihres vorzeitigen Todes ein (weiteres) würdiges vergrössertes *funeral picture* vorhanden sein wird. Der Tod ist nämlich in Kamerun allgegenwärtig – auch bei jungen Menschen.

Die Gastgeber können im Zusammenhang mit einem Anlass auch Fotos an ihre Familienmitglieder und allenfalls auch an Gäste verteilen. Das können beispielsweise Fotos vom Anlass selbst sein (vgl. Behrend 2012:235). Ein wohlhabendes Familienoberhaupt kann aber auch im Zusammenhang mit einer Totenfeier Fotos eines verstorbenen Familienmitglieds vervielfältigen lassen und in der Familie verteilen. Pa Benedict gab dazu 2006 die vergrösserte Vervielfältigung eines Fotos seiner verstorbenen Mutter anlässlich ihres *cry-die* in Auftrag. Ein Exemplar platzierte er in seiner Stube, die übrigen vergrösserten Fotos verteilte er an seine teils im *whiteman kontri* lebenden Kinder. So können diese ihrer Grossmutter gedenken und werden zugleich an deren Weisungen und Leben erinnert. Das Gedenken der Ahnen wie das Befolgen ihrer Weisungen gelten als Bedingungen, um sich den Segen der Ahnen und die Prosperität der Familienmitglieder zu sichern (Kapitel 4.4.). Pa Benedict schenkte das Foto seiner Mutter womöglich auch an seine Kinder, weil es in Bamenda den Glauben gibt, dass das Foto eines Ahnen oder einer Ahnin für den Schutz und Segen im Haus sorgen kann (Kapitel 4.6.).<sup>587</sup> Auch in Ghana existiert die gelegentliche Praktik, das Foto der verstorbenen

<sup>584</sup> Gemäss Gespräch mit *Extra Photo* (anonymisiert) vom 24.8.09 sowie gemäss einer Unterhaltung mit dem älteren Fotografen Pa Pius (anonymisiert) vom 19.9.09. Beide Gespräche fanden in Bamenda statt.

<sup>585</sup> Gemäss Gespräch mit *Sunray Photo* am 3.10.03 in Bamenda.

<sup>586</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 8.9.09 in Bafut.

<sup>587</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 6.12.06 in Bamenda.

Person vervielfältigen zu lassen und an die Familienmitglieder abzugeben, damit diese zu ihrem Andenken ein Foto besitzen (Haney 2004a:171).

In einem anderen mir zugetragenen Fall der Fotogabe hat eine in den USA lebende Kamerunerin das vergrösserte Foto ihres Sohnes ihren Schwiegereltern in Bamenda mitgebracht. Sicherlich wollte die Schwiegertochter, dass ihre Schwiegereltern eine Art Beziehung mit ihrem Enkel in den USA aufbauen, an ihn denken, ihn mit dem Foto stets ein Stück weit bei sich haben und anderen stolz ihren Status als Grosseltern zeigen können.<sup>588</sup>

Bei Fotogaben, die sich nicht *face-to-face* zutragen, spielt heute das E-mail eine tragende Rolle. Dies gilt vor allem für die jüngeren Leute, welche hauptsächlich die Internetcafés frequentieren. Dabei werden öfters Fotos in der Anlage der E-mails versandt. Auch ich selbst habe immer wieder Fotos per E-mail erhalten. Fotos per E-mail werden häufig an FreundInnen versandt, um diese am eigenen Leben teilhaben zu lassen und mit Neuigkeiten “aufzudatieren“ (Kapitel 4.3.3.). So hat mein Freund Kenneth mir und seinen anderen FreundInnen immer mal wieder Rundmails mit den Fotos seiner beiden Kleinkinder übermittelt. Die Fotos sollten unter anderem mit Stolz über das Heranwachsen seiner Kinder orientieren.

Unter den mir per E-Mail zugesandten Fotos waren solche im Genre des korrekten Porträts, des gewöhnlichen jugendkulturellen Porträts, aber auch des *african wear*. Nicht selten wird in den E-mails übrigens nichts über die mitgesandten Fotos geschrieben – ausser etwa, dass das Foto in der Beilage ein neues Bild sei. Das ist dann meines Erachtens gleichwohl häufig eine Form des visuellen Aufdatierens über den aktuellen Zustand (Körper und Gesundheit, neue *achievements* wie Kleider etc.). Ansonsten haben E-mail-Grüsse mit oder ohne Foto, die im Betreff oft das Wort *greetings* enthalten, meinen Eindrücken nach den Sinn, den Kontakt und allenfalls die potentiell ressourcenreiche soziale Beziehung aufrechtzuerhalten.

Auch unverheiratete Frauen sandten mir ihre Fotos, welche mich, einen hellhäutigen Mann aus dem als überaus wohlhabend geltenden *whiteman kontri*, als eine gute (Heirats-)Partie sahen. Waren ihre Fotos in der Anlage ihrer E-mails, ging es diesen Frauen - meinen Eindrücken nach - oft darum, mir neben ihren neuen stolzen Errungenschaften (Kleider, Frisuren, Schmuck etc.) ihre körperliche Attraktivität zu zeigen. Es ist in Bamenda und in Kamerun durchaus üblich, dass junge Frauen und Männer im Internet Kontaktanzeigen aufgeben oder allenfalls – wie in meinem Fall – auch E-mails mit Fotos an potentielle Partner und Partnerinnen senden. Manchmal können das sexy Fotos (*sexy pictures*) sein (Kapitel 2.8.2.4).

---

<sup>588</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Sophie am 22.8.09 in Bamenda.

In Rundmails werden auch als gut erachtete Gebetstexte, lehrreiche Weisheiten oder lustige Geschichten mit dazu gehörenden Fotos aus Afrika oder aus einem anderen Erdteil verschickt.

Seit dem Aufkommen der Internetcafés in Bamenda um die Jahrtausendwende hat der Versand von Fotos per Briefpost in Kamerun abgenommen. Die Briefpost hat an Beliebtheit eingebüsst, weil der E-mail-Verkehr schneller, zuverlässiger und günstiger ist. Auch die frühere "Benutzung" einer reisenden Person als Briefbote ist heute seltener. Früher wurden manchmal die Rückseiten von gewöhnlichen Porträtfotos im Postkartenformat mit Nachrichten beschrieben und als Postkarte genutzt. So fand ich in Haushalten auf Rückseiten älterer per "Briefboten" zugestellter Schwarzweissfotos eine kleine handschriftliche Notiz, einen kleinen Liebesbrief (Kapitel 2.6.) oder auch nur gerade den Namen des Adressaten/der Adressatin.

In Dörfern allerdings, wo es keinen Strom und damit kein Internet hat, werden Fotos heute noch durch Reisende ("Briefboten") überbracht - so zum Beispiel bei Verwandtschaftsbesuchen. Das Foto ist in solchen Fällen oft eine grosse Neuigkeit und stillt Neugierde bezüglich des jetzigen Aussehens sowie des körperlichen und ökonomischen Befindens eines Familienmitglieds in der Ferne. Auch beim Übermitteln von Fotos per E-mail sind solche Neuigkeiten wie gesagt von grossem Interesse.

Auch bringen und übergeben – wie erwähnt – Leute aus dem Ausland, die auf Besuch in Kamerun sind, manchmal Fotoabzüge. Das können Fotos aus dem von Bamenda nicht sehr weit entfernten Nigeria sein. Aber man kann in den Fotosammlungen mancher Haushalte in Bamenda (und teils sogar in Dörfern in der Region Nordwest) Fotoabzüge aus weit entfernten Ländern wie den USA, Europa, Südafrika, China etc. von dort lebenden kamerunischen Verwandten und Freunden (*bushfallers*) finden. Die Chance, solche Fotos zu finden, ist besonders gross bei wohlhabenden Familien. Doch auch in weniger begüterten Haushalten besteht durchaus die Möglichkeit, auf solche Fotos in den Fotosammlungen zu stossen.

Natürlich geben *bushfallers* ihre prestigeträchtigen Porträtfotos aus *whiteman kontri* sehr gerne an ihre Verwandten und FreundInnen in Kamerun weiter. Solche Fotos beeindrucken aus kamerunischer Sicht enorm mit den darauf zu sehenden wohlhabenden und prestigeträchtigen Umgebungen (Häuser, schöne Autos, geteerte Strassen, ansehnliche Inneneinrichtungen) (Kapitel 2.5.). *Bushfallers* können Verwandten und FreundInnen unter Umständen auch Fotos schenken, die sie vor schönen Häusern oder Autos zeigen und die damit prestigeträchtig andeuten können, dass sie erfolgreich sind, dass sie mittlerweile ein exklusives Heim oder hübsches Fahrzeug besitzen. Ob die *bushfallers* allerdings tatsächlich immer Eigentümer

eines Hauses oder eines Autos sind, ist eine andere Frage (Kapitel 2.5.). Die Leute in Kamerun nehmen ein Foto eines *bushfallers*, das diesen/diese prestigeträchtig in *whiteman kontri* zeigt, sehr gerne entgegen. Ein solches Foto kann aus kamerunischer Perspektive prestigeträchtig eine soziale Beziehung zu einem *bushfaller* und damit Zugang zu Geld beweisen (oder zumindest andeuten). *Bushfallers* senden in der Tat recht viel Geld aus dem *whiteman kontri* nach Bamenda. Bei der Beziehung zwischen einem Einwohner Bamendas und einem *bushfaller* dürfte es sich manchmal sicherlich - wie in Kamerun oft zwischen arm und reich - um ein patrimoniales Verhältnis handeln, bei dem der *bushfaller* für seinen "Klienten" Geld sendet oder - bei einem Besuch vor Ort - für diesen Bares für Getränke und Essen etc. ausgibt und dafür von diesem gewisse Dienste (Botendienste, Reparatur eines Autos, Unterhalt seines/ihres Ackerlandes in seiner/ihrer Abwesenheit etc.) empfängt.

In den Haushalten Bamendas gibt es hier und da fotografische Porträts von hellhäutigen NordamerikanerInnen und EuropäerInnen, die sich einmal in Bamenda aufgehalten haben und mit denen ein Familienmitglied oder die ganze Familie vielleicht immer noch Kontakt haben. Von diesen Leuten mag es ebenfalls finanzielle Unterstützung geben, wie ich aus verschiedenen Begebenheiten weiss. Solche Porträts in der Fotosammlung vorweisen zu können, ist natürlich in Kamerun wegen des (vermeintlichen) Geldes hinter diesen Kontakten sehr prestigeträchtig. Die Fotos von NordamerikanerInnen und EuropäerInnen, die man in den Fotosammlungen in Bamenda finden kann, wurden entweder in Bamenda/Kamerun gemacht oder brieflich aus *whiteman kontri* gesandt.

Früher gab man auch Reisenden zu sehr instrumentellen Zwecken Porträtfotos mit, wie mir Ma Glory, Bamenda, berichtete. So war und ist beispielsweise auf Reisen das Übernachten in einer Herberge für durchschnittliche KamerunerInnen unüblich und zudem (zu) teuer. Stattdessen kommt man in der Ferne kostengünstig bei Verwandten und Bekannten unter. Wie aber kam früher ohne (Mobil-)Telefon ein Fremder bei einer ihm ebenfalls fremden Person zu einer günstigen Unterkunft? In einem solchen Fall erhielt der/die Reisende von Verwandten oder Bekannten ein Porträtfoto von jener Person, die ihm oder ihr die Unterkunft zur Verfügung stellen sollte. Auf diese Weise konnte der/die Reisende am Reisezielort das Foto vorweisen und sich nach der darauf porträtierten Person durchfragen. Zugleich konnte das Vorweisen des Porträtfotos bei der Gastgeberseite Vertrauen schöpfen. Das Foto diente sozusagen als "Ausweis", dass man tatsächlich von Verwandten oder Freunden geschickt worden war, denn nur diese konnten das Foto der Gastgeberpartei besitzen. Diese Praktik – so Ma Glory - sei früher ideal gewesen, als der Analphabetismus noch verbreitet gewesen sei. Ein Brief mit der Bitte an den guten Bekannten, die reisende Person für eine Nacht aufzu-

nehmen, sei in solchen Fällen zu umständlich gewesen.<sup>589</sup> Festnetztelefone besaßen und besitzen (fast) nur "bessere" Haushalte.

Heute ist dieses Vorgehen allerdings kaum mehr nötig. Mit dem Mobiltelefon ist es schnell und einfach möglich, eine Reiseübernachtung zu organisieren. Der Anruf mit dem Mobiltelefon bei der bekannten Person am Zielort genügt. Ein Mobiltelefon besitzt heute im urbanen Kamerun praktisch jeder Haushalt. Ein Festnetzanschluss ist dagegen überflüssig und verursacht nur Kosten. Allerdings gibt es in manchen Dörfern aufgrund fehlender Infrastruktur und mangels Geld noch immer (fast) keine Mobiltelefonie. Sollte die Reise in ein solches Dorf führen, in welchem die reisende Person unbekannt ist, könnte unter Umständen auch heute noch die alte Art funktionieren, sich mit einem Foto den Weg zu erfragen und sich dann damit bei der Zielperson "auszuweisen".

Bei den Mobiltelefonen handelt es sich in Kamerun oft um gebrauchte Mobiltelefone aus aller Welt. Heute werden auch neue und günstige Handys aus China nach Kamerun importiert. Das Versenden von MMS und damit die Distribution von digitalen Fotografien übers Mobiltelefon ist allerdings in Bamenda bis Mitte 2009, als ich letztmals diesbezüglich kurz forschte, noch nicht üblich gewesen und von den Mobilfunkanbietern lange nicht angeboten worden.<sup>590</sup> 2006 hatte noch niemand unter meinen Bekannten in Kamerun MMS versendet oder erhalten. Etwas häufiger war hingegen schon Ende 2006 der Austausch von Bildern per *bluetooth* (Kapitel 2.8.2.2.). So hat mir am 26.12.06 die junge Frau Angelica ihre eigenen Porträtfotos auf mein damals hierfür noch nicht ausgerüstetes Mobiltelefon übertragen wollen. Mobiltelefone mit eingebauten digitalen Kameras und mit Bildschirmen zur Anzeige von Fotos sind zudem anno 2006 in Bamenda erst am Aufkommen gewesen. Heute sind solche Mobiltelefone in Bamenda verbreitet.

Viele der erwähnten Fälle sind schöne Beispiele, wie mit Fotos eine *time-space-distanciation* und ein *disembedding* im Sinne Anthony Giddens angestossen werden kann. Mit *time-space-distanciation* meint Giddens allgemein die eine Reorganisation bewirkende raumzeitliche Ausdehnung von Kontextualitäten im Prozess der Modernisierung (Giddens 1996:24-25,34-35). Die *time-space-distanciation* ist die Vorbedingung für eine Entbettung (*disembedding*). Mit Entbettung meint Giddens ein "‘Herausheben‘ sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen", das zu einer Umstrukturierung dieser sozialen Beziehungen

---

<sup>589</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory in Bafut am 31.10.06.

<sup>590</sup> Der Telefonanbieter *Orange* bot das Versenden von MMS in Bamenda sicherlich ab dem 22. September 2006 an. An jenem Tag sah ich bei der sogenannten *Mile 2* eine entsprechende Werbung der Firma *Orange*. Der einzige Mobiltelefonkonkurrent von *Orange* auf dem kamerunischen Markt, der südafrikanische Telefonanbieter *MTN*, zog erst viel später nach. Noch am 15. Januar 2007 gab man mir in Bamenda in der *MTN*-Filiale die Auskunft, dass *MMS* zu versenden nicht möglich sei.



führt. Eine solche Umstrukturierung durch Entbettung beinhaltet, dass neu die sozialen Beziehungen ausgedehntere Raum-Zeit-Spannen umfassen (Giddens 1996:33). Das ist der Fall bei Kontakt per E-mail - ob nun mit oder ohne Fotos in der Anlage für einen Informationsaustausch. Eine gewisse Entbettung sozialer Beziehungen kann aber auch durch die physische Fotogabe in die Wege geleitet werden, denn ein erhaltenes Porträtfoto lässt die soziale Beziehung erinnern und fördert damit, dass Menschen miteinander Kontakt halten und über Räume und Zeitspannen hinweg interagieren. So kann nur schon das durch die geschenkte Porträtfotografie geförderte Erinnern einer sozialen Beziehung der Auslöser sein, mit gewissen Kommunikationsmöglichkeiten wie dem Brief, dem Telefon oder per E-mail über Raum und Zeit hinweg wieder Kontakt aufzunehmen.

Eine Fotogabe ist hier und da auch die Antwort auf ein Geschenk. Nachdem eine Person der anderen etwas geschenkt hat, gibt ihr letztere oft ein Porträtfoto zurück, auf welchem sie die erhaltene Gabe "im Gebrauch" zeigt. Das heisst, das geschenkte Kleidungsstück oder allenfalls auch das geschenkte Accessoire wie ein Mobiltelefon oder eine Uhr etc. wird auf dem Porträtfoto stolz getragen und die Übergabe eines solchen Fotos kommuniziert dann den Erhalt, die Dankbarkeit, das Akzeptieren und das Wertschätzen des Geschenks. Auch per E-mail kann mit einem solchem Foto der Gönnerin oder dem Gönner Dankbarkeit kommuniziert werden. Allenfalls kann ein solches Foto auch an eine Gegengabe, an die Reziprozität, erinnern lassen.

Ganz allgemein ist in Erinnerung zu rufen, dass früher die Fotografen in Bamenda bis in die 1980er Jahre immer mehrere schwarzweisse Abzüge einer fotografischen Aufnahme produziert und geliefert haben. So gab es gemäss älteren Fotografen in Bamenda ganz früher sechs Abzüge pro Negativ, später noch vier. Diese mehrfache Auslieferung von Fotos dürfte in Bamenda die Fotogabe unter Verwandten und Bekannten gefördert haben (Kapitel 2.6.). Heute hingegen wird pro erstelltes (Farb-)Negativ nur noch ein Fotoabzug geliefert. In anderen sub-saharischen Gegenden könnte sich dies ähnlich verhalten haben beziehungsweise verhalten (vgl. Vokes 2012b:222).

Hier und da mag es auch spezielle Umstände und Arten der "Fotodistribution" geben. Vokes bekam etwa in einem ugandischen Haushalt mit, wie jemand über eine gewisse Zeit Fotos eines Babys in der Stube, in der Küche und in den Fotoalben platzierte, damit die Hausherrin die Existenz dieses Babys nicht weiterhin negieren konnte. Schliesslich trat der gewünschte Effekt ein: Die Hausherrin akzeptierte die Existenz des Babys und liess es mit seiner Mutter in ihr Haus (Vokes 2012b:227). Dass gelegentlich ein ähnlicher Fall auch in einem Haushalt in Bamenda angetroffen werden könnte, ist meines Erachtens nicht auszuschliessen.

### 3.2. Der Fotodiebstahl

Der Fotodiebstahl ist ein Thema, weil er nach allem Gehörten allzu häufig vorkommt. In Bamenda erzählten mir viele Leute, dass ihnen schon Fotos gestohlen worden seien. Manche beklagten sich über die Unzahl der ihnen abhanden gekommenen Fotos. Am 31.10.03 traf ich in Bamenda einen Mann im Fotostudio *Mirac Photo*, der gleich mehrere Fotos von sich machen liess, weil ihm Familienmitglieder und Verwandte alle Fotos gestohlen hätten. Einmal war ich dabei, als ein Fotodiebstahl nicht nur ausgeführt, sondern sogleich auch bemerkt wurde: Am 5.8.06 zeigte mir in Bamenda Jacob, ein junger Mann, seine Fotosammlung im *Queen's Lady Photo Studio*, wo wir uns trafen. Danach schauten kichernd andere Jugendliche im Fotostudio, die mit Jacob bekannt und teils auch näher befreundet waren, seine Fotos an. Als er von ihnen schliesslich sein Plastik-Leporello mit den Fotos zurückerhielt, ging er zu meiner Überraschung das Album blätternd durch, um festzustellen, ob noch alle Fotos vorhanden waren. Und tatsächlich: Ein Foto fehlte! Jacob wurde wütend. Ärgerlich fragte er in die Runde, wer ihm das Foto gestohlen habe. Von den etwa sechs Jugendlichen, die mit uns im Fotostudio waren, erntete er aber nur Gelächter. Wahrscheinlich wussten sie untereinander, wer das Foto an sich genommen hatte, aber keiner und keine wollte etwas sagen. Schliesslich liess es Jacob nach etwa einer Minute, in welcher er seinem Ärger Luft machte, bewenden. Er konnte angesichts der relativ vielen potentiellen TäterInnen nichts machen.

Üblich ist gemäss InformantInnen, dass beim Fotodiebstahl das Foto im Postkartenformat unbemerkt irgendwo verstaut wird. So zum Beispiel in der Brieftasche, in der Hosentasche, in einer Handtasche oder sonst irgendwo unter der Kleidung – zum Beispiel unter dem Hemd oder unter dem Pullover. Bei SchülerInnen können die gestohlenen Fotos gemäss InformantInnen in Bamenda in Schulbüchern oder in den Schlafsälen der Schulen rasch unters Kopfkissen gelegt werden.

Der Fotodiebstahl ist letztlich im Hinblick auf die (oft aktionszentrierten) Genres der Konsumtion zu sehen (vgl. Kapitel 4). Aus Gesprächen mit jungen Leuten in Bamenda erfuhr ich, dass es verschiedene Gründe für das Entwenden von Fotos gibt. So gibt es unter anderem die Gründe Sympathie, Zuneigung, Magie oder Prestige.

Sympathie und Zuneigung meint, man möchte die Person, die man mag, mit einem Foto ein wenig bei sich haben und es von Zeit zu Zeit betrachten können. Das können Fotos von Verwandten oder guten FreundInnen sein (Kapitel 4.4.).

Mit der Verwendung eines Fotos im Zusammenhang von Magie soll unter anderem erreicht werden, dass einen die auf dem Foto porträtierte Person liebt (Liebeszauber). Im Fall des Hasses und der Gegnerschaft können gestohlene Porträtfotos nach in Bamenda gängiger

Auffassung aber auch zum Schadenzauber verwendet werden. Die Anwendung von Magie verlangt nach einem Experten, der in Bamenda oft *ngambe man* oder *traditional doctor* genannt wird (Kapitel 4.6.).

Ein wichtiger Grund des Fotostehlehs kann sein, weil ein Foto ganz allgemein gefällt oder weil es prestigeträchtig ist. Mit dem Vorweisen eines Fotos kann man andere Leute beeindrucken und so sein eigenes Prestige aufpolieren. Ein Foto, das gefällt oder prestigeträchtig ist, kann im Besitz von KlassenkameradInnen oder von FreundInnen und Verwandten sein. Bei Fotos (im Postkartenformat) kann das Stehlen seinen Grund auch darin haben, dass man mit angeblichen Lieb- oder Bekanntschaften bei Kolleginnen und Kollegen punkten oder diese eifersüchtig machen kann. Denkbar ist, dass ein junger Mann aus einer Fotosammlung das fotografische Porträt einer schönen Frau entwendet und damit vor seinen Freunden mit der angeblich neuen Freundin angibt (Kapitel 2.4.2.). Dass junge Männer mit fotografischen Einzelporträts von Frauen oder mit Doppelporträts, die sie zusammen mit einer hübschen Frau zeigen, in stiller oder verbaler Manier prahlen, habe ich in Bamenda selbst beobachtet. Allerdings habe ich nie erfahren, ob ein solches Foto gestohlen war. Der Fotodiebstahl kann unter Umständen auch dazu dienen, anderen Leuten vortäuschen zu können, dass man eine reiche und wohlhabende Person kenne.<sup>591</sup> Als Europäer gilt man in Bamenda als sehr reicher Mann. Mein Fotoporträt in der Fotosammlung zu haben, war deshalb sehr prestigeträchtig und begehrt. Sogar unbekannte Leute baten mich in Kamerun gelegentlich, doch zusammen mit ihnen für ein Foto zu posieren (Kapitel 2.7.). Geht es um Prestige, kann man mit entwendeten Fotos die eigene Identität zum Positiven verändern. Man macht sich gegenüber der eigenen sozialen Umgebung und gegenüber anderen Leuten sozial attraktiv. Und man kann sich mit (gestohlenen) prestigeträchtigen Fotos kompetitiv über andere Leute erheben (Kapitel 4.2.; vgl. Kapitel 7.8.). Das scheint nicht nur in Bamenda so zu sein, sondern könnte auch auf manche anderen sub-saharischen Gegenden zutreffen: So können an ostafrikanischen Küsten Fotografien mit ihrem prestigeträchtigen Inhalt [teure Kleidungen, teure (Hochzeits-)Feste etc.] offenbar ebenfalls sehr kompetitive Wirkungen besitzen (Behrend 2012:233,237).

Als weitere Gründe des Fotostehlehs halte ich aufgrund von Gesprächen mit InformantInnen in Bamenda denkbar: Neid, damit die/der Andere sein eindruckvolles Foto nicht mehr vorweisen kann; "Selbstschutz", damit man mit einer Person nicht mehr in Beziehung gesetzt wird, zum Beispiel nach Beendigung einer Liebesbeziehung (Kapitel 3.3.).

---

<sup>591</sup> Gemäss Gesprächen mit Patricia am 30.7.09 wie auch mit Leila am 22.7.09 und 18.9.09 in Bamenda. Patricia wie Leila sind junge Frauen Anfang zwanzig.

Soll einer sozial nicht zu nahen Person ein Foto gestohlen werden, gibt es dafür unter Jugendlichen gewisse Strategien. So kann ein Freund oder eine Freundin des nichts ahnenden Opfers mit dem Diebstahl beauftragt werden.<sup>592</sup>

Im Entwenden von Fotos besteht auch der Spass und Kitzel des “Verbotenen“. Nach dem Diebstahl wird die eigene Fotosammlung dem Opfer normalerweise nicht mehr gezeigt, damit man möglichst nicht ertappt wird und eine Revanche ausgeschlossen ist.<sup>593</sup>

In zwei Fällen sah ich sogar mit Filzstift oder mit Kugelschreiber hingeschriebene Warnungen, die sich auf der Rückseite des Frontdeckels des Leporellos oder auf dessen erster Seite befanden. Sie wiesen darauf hin, dass man die Fotos nicht stehlen soll. So stand in einem Fall am Beginn des Fotoleporellos geschrieben: *“Look but don’t s[t]eal. My good friend[s] are others.”*<sup>594</sup> Und im zweiten Fall hiess die Warnung auf der ersten Seite des Fotoleporellos (Abb. 236):

*„You are welcome to Albert’s [anonymisiert] picture album. The items [die Fotos] in here are dear to me. Please look with your eyes and don’t remove any of the pictures. If you need yours ask me and I will surely split [sic] the pictures in to [sic] two and give yours.”*<sup>595</sup>

Auch Liam Buckley (2006:80) hat in Gambia schriftliche Aufforderungen in Fotoalben/Fotoleporellos beobachtet, die das unerlaubte Entfernen der Lichtbilder verboten haben.

Haney berichtet davon, dass in Ghana vergrösserte und an den Wänden hängende Fotos der Familienahmen aus Häusern entwendet werden. Die Fotos von Familienahmen sind in Ghana begehrt. Sie sind ein seltenes, prestigeträchtiges und stolzes Stück Familiengeschichte und werden wie ein Schatz gehütet. Die vergrösserten Fotos werden in Ghana ab und an mit der Begründung mitgenommen, sie für sich selber reproduzieren und vergrössern zu lassen, doch werden sie verspätet oder nie zurückgebracht. Manchmal dürfte es nur ein Vorwand sein, die Fotos reproduzieren zu lassen, während die tatsächliche Absicht ist, sie in ein als geeigneter erscheinendes Haus zu bringen (Haney 2004a:167-168, 2004:211). In Kamerun sind Fotos der Ahnen begehrt. Deshalb dürfte das Entwenden der vergrösserten Ahnenfotos sicherlich auch in Bamenda vorkommen, wenngleich mir InformantInnen darüber nicht berichtet haben.

### 3.3. Die Fotorücknahme oder -rückgabe

Eine Fotorücknahme oder -rückgabe habe ich selbst nie mitverfolgen können. Alle folgenden Informationen stammen deshalb aus Gesprächen.

---

<sup>592</sup> Gemäss Gespräch mit Patricia am 30.7.09 in Bamenda.

<sup>593</sup> So zum Beispiel gemäss Gespräch mit Leila am 22.7.09 in Bamenda.

<sup>594</sup> Gesehen im Fotoleporello der jungen Frau Anna im Dorf “Z” (anonymisiert) am 31.5.06.

<sup>595</sup> Gesehen im Fotoleporello von Albert, einem jungen Mann und Teenager am 7.1.07 in Bamenda. Das Teilen eines Fotos in zwei Hälften bezieht sich darauf, dass Albert bereit ist, allfälligerweise sein gewünschtes Konterfei auf einem Doppel- und Gruppenporträt auszuschneiden und zu übergeben (siehe oben Kapitel 3.1.).

Es gibt verschiedene Gründe, weshalb ein Foto zurückgegeben oder zurückgefordert werden kann. Regina hat mir erzählt, dass sie schon einige Male ein ihr gestohlenen Foto bei Verwandten oder Bekannten wieder vorgefunden hat. Wenn sie sich dann beklage und es zurückfordere, so erhalte sie als Antwort häufig bloss, dass sie selbst nie ein Foto geschenkt habe. Ein fehlendes Foto könne sie doch leicht wieder mit einem Gang zum Fotografen ersetzen.<sup>596</sup> Dabei ist allerdings in Erinnerung zu rufen, dass in Bamenda ein normales Foto im Postkartenformat für viele Leute mit 300 XAF eine nicht zu vernachlässigende Geldausgabe bedeuten kann.

Ein anderer Grund zur Rückgabeaufforderung eines Fotos mag sein, dass das eigene fotografische Antlitz bei jemandem ist, den man nicht wirklich kennt oder der vielleicht das Foto missbräuchlich verwendet/verwenden könnte. Die erwähnte Regina hat nach ihren eigenen Angaben überraschend ihr eigenes fotografisches Porträt bei einem Besuch im Büro eines Bekannten ihres Gatten gesehen. Dieser Bekannte war einmal zu einem Anlass in ihr Haus gekommen. Danach besuchte er ihr Haus immer wieder. Als sie ihr Konterfei auf dem Pult im Büro sah, nahm sie es gleich mit und brach den Kontakt zu diesem Mann ab. Regina meinte, das Foto hätte ihren guten gesellschaftlichen Ruf schädigen können. Man hätte wegen dieses so exponierten Fotos davon ausgehen können, dass sie mit diesem Bekannten ein Verhältnis hätte. Ihr Ehemann hätte sehr verärgert sein können.<sup>597</sup>

Ähnlich wie beim Fotodiebstahl kann der Grund für das Zurückfordern oder freiwillige Zurückgeben eines Fotos die Beendigung einer Liebesbeziehung sein. Vor allem Frauen, aber hier und da auch Männer scheinen in einem solchen Fall Fotos zurückzufordern oder zu retournieren.<sup>598</sup> Meinen Eindrücken nach können insbesondere junge und unverheiratete Frauen in Bamenda gute Gründe haben, die Fotos zurückzuverlangen. Junge Männer prahlen wie erwähnt in Bamenda unter ihresgleichen ganz gerne mit Fotos von Frauen und mit ihren Affären. Selbst nach einer Trennung kann es ihnen gefallen, sich weiter mit diesen Fotos zu schmücken. Doch für junge Frauen besteht hierbei ein Risiko. Sollten ihre Liebesbeziehungen bekannt werden, könnten Onkel und Eltern sich beschweren, weil dies wie erwähnt den Ruf des Hauses und somit auch die Aussicht auf einen hohen Brautpreis mindern kann (Kapitel 2.7.3.). So ist es auch nicht sehr verwunderlich, dass der junge Frederik mir erzählte, dass eine junge Frau unter keinen Umständen ein Foto zusammen mit ihm oder mit anderen jungen

---

<sup>596</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 30.4.06 in Bamenda.

<sup>597</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 6.8.09 in Bamenda.

<sup>598</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 27.8.09 in Bamenda.

Männern machen lassen wollte. Seiner Meinung nach hatte sie Angst vor negativen Reaktionen ihrer Eltern.<sup>599</sup>

Ein Beispiel für die freiwillige Rückgabe eines Fotos nach enttäuschter Beendigung einer Beziehung lieferte mir Ma Glory. Sie malte auf das Porträt ihres Ex-Freundes ein rotfarbendes Kreuz und liess ihm dieses Foto so zukommen. Bei Doppel- oder Gruppenporträts mit ihrem Ex-Freund schnitt sie zudem dessen fotografisches Abbild weg.<sup>600</sup> Manche Fotos ihrer Ex-Freunde vernichtete sie auch, was übrigens aus Wut und Trauer öfter gemacht wird (Kapitel 4.7.).<sup>601</sup>

Allerdings scheinen die Praktiken des Zurückforderns oder Zurückgebens von Fotos nach Trennungen nur gelegentlich vorzukommen. Sehr oft werden die Porträts früherer Liebhaber einfach weiterhin in den Fotosammlungen aufbewahrt. Bei Einzelporträts muss man meist nachfragen, ob diese Fotos tatsächlich den Ex-Freund oder die Ex-Freundin zeigen. Bei Doppelporträts kann eine Liebesbeziehung von den Posen her - den Arm weit um den Hals des Anderen gelegt etc. - relativ offensichtlich sein (Kapitel 2.7.). Solche Porträts, die auf Affären vor der Heirat zurückgehen, sind bei gesetzteren Personen oft unter den älteren Fotos in den Fotosammlungen zu finden.

#### **4. Der Konsum von Fotografien und seine Genres**

Häufig kann dasselbe (Porträt-)Foto in Bamenda auf verschiedene Arten rezipiert und verwendet werden. Diese verschiedenen Arten des Wahrnehmens und des Gebrauchs von Fotografien, die wohl auch in manchen anderen sub-saharischen Städten anzutreffen sind, werden mit den folgenden Kapiteln erörtert. Jedes der folgenden Unterkapitel stellt für sich ein kulturelles Genre des Konsums von Fotografien dar. Abb. 237 gibt einen Überblick über die im Folgenden behandelten Genres der Konsumtion, welche vorwiegend als aktionszentriert bezeichnet werden können.

Die hier vorgestellte generische Gliederung erhebt keineswegs den Anspruch, die einzig mögliche Typisierung zu sein. So haben sicherlich meine individuelle Sichtweise und die einstmals von mir aufgenommenen Fahrten die Gliederung dieses Kapitels 4 geprägt. Doch ist die hier vollzogene generische Typisierung empirisch belegt: Sie beruht auf den oftmals unabhängig voneinander gemachten, sich gegenseitig unterstützenden Aussagen verschiede-

---

<sup>599</sup> Gemäss Gespräch mit Frederik am 27.8.09 in Bamenda.

<sup>600</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory in Bafut am 27.4.06.

<sup>601</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory nahe der Stadt Bamenda am 27.4.06 und gemäss diversen anderen Gesprächen wie etwa mit Frederik am 27.8.09 in Bamenda.

ner GesprächspartnerInnen und richtet sich – wenn möglich - nach den mehrfach von mir in Bamenda gemachten Erfahrungen und Beobachtungen.

#### **4.1. Das Nichtzeigen von Fotos**

Zum Konsum von Fotografien gehören das Nichtzeigen wie das Zeigen von Fotos. Letzteres kann absichtlich und demonstrativ geschehen. Fotos können jedoch auch versteckt werden. Das Nichtzeigen von Fotos soll nun zuerst und abschliessend behandelt werden.

Das Nichtzeigen von Fotos kann verschiedene Gründe haben. Gründe hierfür mögen sein, dass beispielsweise Liebesbeziehungen nicht bemerkt werden sollen. Bereits in Kapitel 2.8.2.4 ist erwähnt worden, dass in Bamenda Fotos des Geliebten oder der Geliebten vor der eigenen Familie versteckt gehalten werden können. Aus diesem Grund hatte der junge Frederik, Bamenda, sein Foto-Leporello früher vor seiner Mutter im gemeinsamen Haushalt verborgen.<sup>602</sup> Während meines Aufenthaltes 2009 war er etwas weniger vorsichtig: Er legte er die "kritischen" Fotos mit seiner Freundin "nur" noch zuhinterst in sein Fotoleporello, um das Risiko zu minimieren, dass seine Mutter diese erblicken könnte, was ihm peinlich gewesen wäre und allenfalls Ärger eingebracht hätte. Denn Eltern besitzen in Bamenda oft den Anspruch, dass ihre Kinder ihnen ihren inskünftigen (Ehe-)Partner vorstellen und die elterliche Zustimmung einholen sollen, worauf sie dann die Heirat arrangieren können (Kapitel 2.7.3.). Die zwanzigjährige Leila erzählte mir, dass früher ihr Vater manche ihrer Fotos mit ihrem Ex-Freund niemals hätte sehen dürfen. Diese Fotos zeigten sie und ihren Ex-Freund gegenseitig umarmend (im Genre eines Liebesbeziehungsphotos). Und auf einem Foto war gar ein gegenseitiger Mundkuss zu sehen. Küssen ist in der Öffentlichkeit Bamendas ein absolutes Tabu - abgesehen vom offiziellen Kuss bei Trauungen (Kapitel 2.5.5.). Gleichwohl scheinen in manchen Jugendkulturen des sub-saharischen Raums private Kussfotos keineswegs neu zu sein, wenngleich sie selten sind. So hat schon vor Jahrzehnten der Fotograf Seydou Keita in Mali junge Leute beim Küssen fotografiert (Magnin 1997:269,281).

Ein Ehemann kann unter Umständen eifersüchtig und wütend werden, wenn er nur schon das Foto eines ihm unbekannten Mannes in der gemeinsamen Fotosammlung oder in der Fotosammlung seiner Frau entdeckt (Kapitel 2.7.4.). Die etwas mehr als vierzigjährige Ma Glory hat mir berichtet, dass sie bei der Heirat aus möglicher Eifersucht und Wut ihres Ehemannes die Fotos ihrer alten Schulfreunde und Liebschaften im Haus ihrer Eltern zurückliess.<sup>603</sup> Auch die vierzigjährige Ma Regina meinte, dass es bei einer Heirat ratsam sei, als Vorsichtsmass-

---

<sup>602</sup> Gemäss E-mail von Frederik vom 9.11.09.

<sup>603</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 31.10.06 in Bafut.

nahme Fotos der Jugendliebe zu zerstören.<sup>604</sup> Vor allem unter den älteren Generationen gilt in Ehen das traditionelle Machtgefälle zwischen Mann und Frau wie erwähnt noch als selbstverständlich. Frauen geraten in solchen Kontexten viel eher unter Druck. Wie oft allerdings deswegen Fotos liquidiert oder versteckt beziehungsweise nicht gezeigt wurden oder werden, entzieht sich meiner Kenntnis.

Wie die obigen Zeilen bereits implizit angedeutet haben, können soziale Normen zum Nichtzeigen von Fotos führen. Neben Fotos, die auf Liebesverhältnisse hindeuten, können Jugendliche auch Fotos separat halten und verstecken, die die für die Eltern oder die Allgemeinheit zu verabscheuungswürdig, zu jugendkulturell (Hip-Hop-Stil) und/oder zu *sexy* sind. Mir sind hier und da *sexy pictures* diskret gezeigt worden, die unter anderem auch in separaten Briefumschlägen verwahrt werden können. Leila bemerkte zu einem ihrer Porträtfotos, dass der verstorbene Vater ihr die darauf zu sehenden Kleider sofort weggenommen, verbrannt und zudem das Foto zerstört hätte. Denn - so schrieb mir Leila per E-mail - sich in der Öffentlichkeit Bamendas so nachlässig gekleidet wie auf diesem Lichtbild zu zeigen, sei normalerweise eine "Scheusslichkeit" ("*abomination*") (Kapitel 2.8.2.2.).<sup>605</sup> Das Foto zeigte sie im weissen ärmellosen Unterhemd sowie in kurzen Hosen und in Flip-Flops (*slippers/slippas*). Leila nahm nach eigener Aussage mit dieser Kleidungsart auf gewisse Musiker Bezug. Diese Kleidungsart gilt in Bamenda unter Jugendlichen als *cool* und kann etwa beim kamerunischen Musiker *Petit Pays* in Musik-Video-Clips beobachtet werden.<sup>606</sup>

Junge Leute sehen sich allerdings keineswegs immer gezwungen, ihre Fotosammlungen mit prekären Fotos zu verstecken. Die Eltern schauen die Fotosammlungen ihrer Kinder normalerweise nicht oder nicht oft an.

Eigene Fotosammlungen werden Leuten, die nicht geliebt oder gar als Feinde (*enemies*) betrachtet werden, vorenthalten (Nichtzeigen von Fotos). *Enemies* zu haben ist in Bamenda nichts Ungewöhnliches. Üblicherweise werden *enemies* zu Hause nicht als Gast empfangen. Die Gastfreundschaft wie auch das Präsentieren der eigenen Fotosammlung gelten als freundschaftliche Akte. Ausserdem kann gemäss InformantInnen beim Fotozeigen die Gefahr bestehen, dass eine unfreundlich gesinnte Person ein Foto stiehlt, damit Unfug treibt, den eigenen Ruf schädigt oder es gar für schädliche Magie verwendet (Kapitel 4.6.).

Hypothetisch wäre es denkbar, dass einem Feind ein prestigeträchtiges Foto gezeigt wird, um ihm seine Unterlegenheit zu demonstrieren oder gar mit den eigenen sozialen Beziehungen zu

---

<sup>604</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Regina 20.4.06 in Bamenda.

<sup>605</sup> Gemäss E-mail von Brigitte vom 21.8.10.

<sup>606</sup> Auch dies ist ein Beispiel für eine Bezugnahme der Fotografie auf ein anderes Medium, das Video, und somit ein Fall von Intermedialität (vgl. Kapitel 7.3.).



drohen. Annäherungsweise habe ich so etwas nur einmal in Bamenda in Erfahrung bringen können: Ein Eigentümer eines Supermarkts war mit einer indischen Zulieferfirma unzufrieden und gab deren Vertretern mit seinen Porträtfotos zu verstehen, dass er in Kamerun Beziehungen bis hinauf zum Staatspräsidenten besitzt (Kapitel 4.3.1.2.).

Ein anderer möglicher Grund des Nichtzeigens von Fotos mag darin liegen, dass sie zu sehr mit Traurigkeit verbunden sind. In diese Kategorie von Fotos gehören etwa jene, die liebe Verstorbene und ihre Begräbnisse (Kapitel 2.8.5.) oder schwere Verletzungen und Unfälle (Kapitel 2.8.6.) zeigen. Auch können Porträtfotografien, auf denen verhasste Personen zu sehen sind, zerstört (Kapitel 4.7.) oder aus der Fotosammlung verbannt werden. Ma Glory beispielsweise entfernte früher gemäss ihren Angaben aus ihrem Fotoalbum die Porträts von Leuten, die sie verärgert hatten.<sup>607</sup> Und Pa Ralph, der unweit der Stadt Bamenda lebt, soll das vergrösserte Foto seiner Ex-Frau abgewandt in eine Stubenecke gestellt haben aus Enttäuschung und Traurigkeit darüber, dass sie ihn verlassen hatte. Er wollte ihr Bildnis nicht mehr sehen.<sup>608</sup> Ungute, traurige oder beschämende Gefühle bezüglich eines Fotos führen im Allgemeinen leicht dazu, dass es eher nicht gezeigt wird (vgl. Cameron 2013:151; vgl. Förster 2013:416).

Nicht gezeigt werden Fotos unter Umständen auch, wenn ihr "Verschwinden" befürchtet werden muss, weil Besucher an den Fotos aus irgendeinem Grund zu stark interessiert sein könnten (Kapitel 3.2.: Fotodiebstahl; Haney 2012:132). So sind im Haushalt eines sehr bekannten verstorbenen Politikers in Bamenda die Fotos abgeschlossen aufbewahrt gewesen. Dies zumindest nach den Angaben seiner Witwe, Ma Bianca. Sie meinte zu mir, dies sei so, weil viele politische Freunde Fotos hätten "mitgehen" lassen. Diese Freunde taten dies wohl, weil sie einerseits den Politiker mochten und weil sie sich andererseits mit diesen Fotos prestigeträchtig als einen guten Freund dieses verstorbenen, aber in der Region Nordwest immer noch sehr beliebten Politikers ausweisen wollten (vgl. Vokes 2012b). Ma Bianca sagte zu mir und meinem kamerunischen Begleiter, der Schlüssel zum Raum mit den Fotosammlungen sei zurzeit nicht zur Hand. Sie hatte vermutlich Angst, dass auch wir Fotos mitgehen lassen könnten, denn sie kannte uns nicht.<sup>609</sup> Es kommt nach meinen Beobachtungen durchaus vor, dass Fotosammlungen (Fotoalben etc.) weggesperrt werden, indem sie etwa in einem abgeschlossenen Schlafzimmer oder in einem abschliessbaren Fach einer Kommode verwahrt

---

<sup>607</sup> Gespräch mit Ma Glory am 27.4.06 in Bafut.

<sup>608</sup> Gemäss mündlicher Auskunft von Gertrud Stiehle, Basel, am 19.1.08.

<sup>609</sup> Meine Eindrücke aus dem Gespräch mit Ma Bianca, der Witwe des bekannten und verstorbenen Politikers, am 3.5.06 in Bamenda in ihrem Haus.

werden (vgl. Förster 2005a:34). Dies allerdings nicht nur um Diebstahl, sondern auch der Beschädigung der Fotos etwa von Seiten der Kinder im Haushalt vorzubeugen.

#### 4.2. Das Zeigen von Fotos - allgemeine Vorbemerkungen

Beim Fotozeigen gibt es unter anderem gewisse Genres des Platzierens von Fotos, die deren Sichtbarkeit beeinflussen, die Aufmerksamkeit steuern oder gewisse Bedeutungen vermitteln. Die im Folgenden erörterten grundsätzlichen platzierungszentrierten Genres können nicht nur auf die Fotografie, sondern auch auf andere Medien wie die Malerei oder manchmal auch generell auf die visuelle Kultur Bamendas zutreffen. Es handelt sich um folgende Genres:

1) *Eye-catcher*-Strategie oder "Trittbrettfahrerstrategie: Soll ein Foto nicht übersehen und wahrgenommen werden, kann es vergrößert in einem Raum prominent platziert werden. Oft wird zur Vergrößerung ein Foto ausgewählt, das Prestige zeigt.<sup>610</sup> Fotos werden zudem häufig dort platziert, wo der Blick einer Person vorraussichtlich mit hoher Wahrscheinlichkeit hinfallen wird. Das heisst, Fotos finden sich zum Beispiel an der Wand *gegenüber* dem Eingang einer Stube oder eines Büros, so dass es beim Betreten des Raums möglichst gesehen wird. Andere beliebte Platzierungsorte von zumeist etwas vergrößerten Bildnissen (*pictures*), Fotos und Gemälden, sind solche *neben* oder *über* dem Ein- beziehungsweise Ausgang eines Raums. Fotos, die so platziert sind, weisen häufig den Besitzer/die Besitzerin der entsprechenden Räumlichkeiten aus. Das Platzieren von Fotos neben oder über Eingängen haben in Afrika auch die europäischen Kolonialherren praktiziert. Bei Schneider (2011:175) ist ein entsprechendes Foto ohne Ortsangabe zu sehen, das ungefähr vom Jahr 1885 datiert und den Innenraum einer kolonialen Handelsstation oder eines Regierungsgebäudes mit in dieser Weise platzierten Fotos präsentiert. Unter Umständen darf vermutet werden, dass AfrikanerInnen sich diese Praktik des Foto-Platzierens angeeignet haben.

Eine Trittbrettfahrerstrategie kann in einer privaten Stube dann greifen, wenn Fotos im Postkartenformat am Fernsehgerät angelehnt sind, das - wenn es nicht schon läuft - für den Besucher gerne eingeschaltet wird und spätestens dann den Blick attrahiert. Trittbrettfahrerstrategien bestehen auch darin, dass Fotos im Postkartenformat in den Holzrahmen eines (glänzenden) Wandspiegels (vgl. Abb. 268; siehe unten) respektive in den Holzrahmen eines vergrößerten Fotos gesteckt (vgl. Abb. 267; siehe unten) oder auf dem Couchtisch (vgl. Abb.

---

<sup>610</sup> Weitere Strategien der Aufmerksamkeitserweckung sind in der visuellen Kultur Bamendas zusätzlich zur Grösse von Bildnissen (*pictures*): glänzende Flächen - wie erwähnt ist das Glänzende beliebt in Bamenda (Kapitel 2.5.5.) - sowie Kontraste und grelle Farben. Solche Aspekte werden von den Malern bei der Schildmalerei zur Werbung eingesetzt (gemäss einem Gespräch mit dem Maler *Sabi Arts* (anonymisiert) am 9.1.08 in Bamenda; vgl. Förster 2006).

248; siehe unten) exponiert werden. An all diesen Orten schweift der Blick von BesucherInnen sehr leicht vorüber und bleibt dann kürzer oder länger am dort platzierten Foto hängen.

2) Hierarchieplatzierung: Mit Bildnissen (*pictures*) und ihren Positionen kann Hierarchie zur Schau gestellt werden. Hierbei handelt es sich allerdings oft nur um gewisse Konventionen, die in der Praxis nicht eingehalten werden müssen. Hierarchie kann auf verschiedene Arten kommuniziert werden:

a) Mit der Grösse des materiellen Bildnisses (*picture*): Je grossflächiger und damit teurer ein Porträtfoto (oder auch ein Porträtgemälde), desto eher kann es sich bei der darauf abgebildeten Person um jene handeln, die in diesen Räumlichkeiten das Sagen hat. Dies gilt gerade auch in relativer Weise gegenüber anderen und kleineren Porträts im gleichen Raum. Grossflächige Porträts wecken wie unter 1) erwähnt aufgrund ihrer Grösse Aufmerksamkeit, was in Bamenda aus der einheimischen gesellschaftlich hierarchischen Sichtweise umso berechtigter ist, je höher die porträtierte Person sozial-hierarchisch steht: Aufmerksamkeit, wem Aufmerksamkeit gebührt!

b) Mit dem Höherhängen und Höherstellen: Das Porträt der hierarchisch höchsten Person kann höher gehängt beziehungsweise höher gestellt werden als die übrigen Porträts.<sup>611</sup> So *können* - es handelt sich hierbei nur um eine Option! - in der Stube die Ahnenbilder höher hängen als die übrigen Porträtbilder. Und die Bildnisse der Eltern wiederum *können* höher hängen als jene ihrer Kinder (Abb. 238). Das Bildnis des kamerunischen Staatspräsidenten Paul Biya wird häufig höher gehängt als die übrigen Porträts. Und die beliebten christlichen Poster und Bildnisse mit den hierarchisch hohen Figuren Jesus und Maria (*church pictures*) werden an den Wänden ebenfalls gerne höher gehängt als übrige Porträts.

Als Beispiel, wie das Höherhängen durchgeführt werden kann, sei auf das Foto auf Abb. 212 verwiesen, das eine Stubenwand in einem wohlhabenden privaten Haushalt in Bamenda zeigt. Auf Abb. 212 ist ersichtlich, dass diesem Ausdruck der Hierarchie durch Höherhängen der Bildnisse zumindest in drei Fällen nachgegeben wurde: An drei Stellen wurden die *church pictures* mit religiös-hierarchisch sehr hohen Figuren, darunter Jesus und seine Apostel (das Abendmahl da Vincis), höher gehängt als die Porträtfotos von Familienmitgliedern. In einem Fall, ganz rechts auf Abb. 212, kommt jedoch für einmal ein *church picture* tiefer als die

---

<sup>611</sup> Diese Tendenz, mit der (relativen) visuellen Höhe Hierarchie und Wichtigkeit auszudrücken, kann man in vielen Kulturen beobachten. So stehen beispielsweise im Christentum Kirchen gegenüber der Umgebung oft erhöht auf einem Hügel. Im Kameruner Grasland *kann* zudem - wie beispielsweise in Kapitel 2.5.5 erwähnt - auf Gruppenporträts, die in traditionellen Situationen aufgenommen wurden, durch die Höhenlage der Köpfe der Porträtierten Hierarchie ausgedrückt werden (Abb. 166).

Porträts der Familienmitglieder zu liegen - vielleicht aus Praktikabilitätsgründen, weil etwa die anderen Bildnisse schon hingen, als es hinzuplatziert wurde.

Manchmal kann das Hochhängen eines Porträts einer hohen Person alleine an der Wand - unter Umständen ganz hoch bis an die Decke grenzend - den Eindruck erwecken, dass dies die Verehrung und/oder die hierarchische Position der porträtierten Person zum Ausdruck bringt. Dies mag durchaus zutreffen, muss man doch dann zu ihr aufblicken (vgl. Förster 1997:566; vgl. Wendl 1998a:45). Andererseits ist dieses Hochhängen/-stellen der fotografischen Porträts bis nahe an die Decke in Bamenda und offenbar auch in manch anderer subsaharischer Gegend üblich. Es ist dies eine Praxis, die vielleicht in der Kolonialzeit angesichts der viktorianischen Stuben übernommen worden sein könnte (Kratz 2012:256).

c) Mit der zentralen Platzierung: Mit der zentralen Stellung eines Porträts *kann* unter Umständen die Bedeutung und die hohe hierarchische Position der darauf zu sehenden Person ausgedrückt werden. In der visuellen Kultur Bamendas wird dieses mögliche Prinzip nach meinen Eindrücken bei der Hängung von (vergrösserten) Porträts an Hauswänden kaum angewandt. Dagegen findet man die zentrale Platzierung als Ausdruck der Hierarchie bei Porträtkompositionen innerhalb materieller Bildnisse. Bei solchen Bildkompositionen sind die Porträts der hierarchisch höchsten Personen entweder zuoberst oder im Zentrum (Kapitel 2.5.5. und 2.7.). Das ist etwa bei *family composition pictures* (Abb. 148) so, wo mittig und zuoberst oder im Zentrum meist die Eltern und unterhalb beziehungsweise um sie herum ihre Kinder platziert sind. Auch bei Wandkalendern/Almanachen mit dem Organigramm einer Korporation, etwa einer Firma oder einer staatlichen Behörde, kommen solche Hierarchieplatzierungen zum Zug: Hat es auf Wandkalendern respektive Almanachen von Korporationen fotografische Büstenporträts von hierarchisch hohen Personen (Patrons oder Kader etc.), dann können sich diese symmetrisch im oberen Teil befinden – entweder in der Mitte oder dann links und rechts. Ebenso können hohe Personen auf solchen Wandkalendern in der Mitte von oben nach unten durchgehend und der Hierarchie gemäss vertikal platziert sein oder ihre Positionen finden sich im Zentrum des Ganzen. Die Wandkalender/Almanache zeigen zudem oft Fotos der übrigen Mitglieder der Korporation (Angestellte, normale Beamte etc.). Ihre Porträts sind meist kleiner und können – wie bei den *family composition pictures* - der Hierarchie gemäss unterhalb der Fotos der hohen Personen platziert sein. Oder sie umgeben die Fotos der hohen Personen, wenn letztere im Zentrum des Wandkalenders/Almanachs zu sehen sind. Unterhalb der Fotos stehen auf solchen Wandkalendern/Almanachen jeweils in kleiner Schrift die Namen und die Funktionen der darauf Porträtierten (Abb. 239 und 240; vgl. Abb. 282: ganz rechts). Auch diese hierarchischen Anordnungen der Porträts innerhalb von zweidimensiona-

len Bildkompositionen könnten von AfrikanerInnen angeeignet worden sein – beispielsweise anhand von europäischen Medien.<sup>612</sup> Darunter können schon früh etwa postkartengrosse oder grossformatige Darstellungen von europäischen Dynastien oder von den Oberen kirchlicher Missionen etc. gewesen sein (vgl. Geary 2013:226-230). Ich selbst beobachtete hierzu während meinen Forschungen nur relativ rezente Indizien. So sah ich etwa im Palast von Ndu, Region Nordwest, ein offensichtlich mehrere Jahrzehnte altes Poster, das Büstenporträts aller englischen Könige bis zu George VI, auf dem Thron von 1936 – 1952, zeigte. Das Bild von George VI war im Zentrum der Bildkomposition und etwas grösser als die Bildnisse der übrigen englischen Herrscher, weil er wohl beim Druck des Posters der aktuelle König war.<sup>613</sup> Und in der Fotosammlung des *Centre Diozène des Oeuvres (CDO)* in Yaoundé fand ich ein Foto im Postkartenformat, das einige europäische katholische Priester in Kamerun zeigte und das von seiner Machart her mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in Europa hergestellt worden war.<sup>614</sup> Die hohen Würdenträger waren darauf mittig und/oder hoch positioniert. Die höchste Stellung nahm auf diesem Lichtbild Papst Pius XII ein. Am unteren Rand des Fotos stand die Textlegende “*Les Ordinaires du Cameroun 1949*“. Es erscheint mir offensichtlich, dass dieses Foto im Postkartenformat in Serie hergestellt und verteilt wurde. Und es wäre nicht verwunderlich, wenn solche Fotos auch in den Besitz von katholischen KamerunerInnen gelangten.

d) Die mehrfache Platzierung von Porträts einer Person: Sind von einer Person gleich mehrere (verschiedene) Porträts in einem Raum, dann deutet das auf ihre hohe hierarchische Stellung hin. So können sich gelegentlich in der Stube eines Haushalts mehrere vergrösserte Porträts (Fotos oder gar Gemälde) des Hausherrn oder der Hausherrin befinden (vgl. Buckley 2003:91-92, 2006:78). Und auch in einem Palast können verschiedene Porträts desselben Mannes hängen, was bei einem fremden Besucher rasch zur starken Vermutung führt, dass es sich dabei um den örtlichen *fon* handelt.

e) Abfolgeplatzierung: Hierarchien und Altersaspekte können relativ häufig anhand der Abfolge von Bildnissen (*pictures*) abgeleitet werden. So können einzelnen Bildnisse (*pictures*) der Kinder eines Haushalts ihrem Alter nach von links nach rechts oder in umgekehrter Reihenfolge eine Stubenwand schmücken. Diese Reihenfolge der Porträts bringt im Normalfall eine gewisse familiäre Hierarchie unter den Kindern zum Ausdruck, die durch das Alter bestimmt wird: Das ältere hat das jüngere Kind zu beaufsichtigen und bei seiner Erziehung

---

<sup>612</sup> Erinnert sei hier unter anderen an Jürg Schneiders Konzept einer *Atlantic Visualscape* (Schneider 2011).

<sup>613</sup> Beobachtung in einem Thronsaal im Palast von Ndu am 27.5.06.

<sup>614</sup> Centre Diozène des Oeuvres (CDO), Yaoundé: Fotoalbensammlung. Fotoalbum mit rötlichem Einband und schwarzen Kartonseiten. Es enthält leider keine Textangaben zu seiner Entstehung.

mitzuhelfen. Die Abfolgeplatzierung kann auch auf den Gruppenfotos von Kindern angewendet werden: Sofern es der Fotograf nicht tut, positionieren manchmal die Eltern ihre Kinder bei Fotoaufnahmen entsprechend ihrem Alter respektive ihrer Grösse in Reih und Glied (Kapitel 2.7.2.).

3) Chronologische Platzierung: Mit der Abfolgeplatzierung kann auch eine "Schilderung" der Geschichte eines *fondoms* oder einer Institution etc. erfolgen. Die Abfolge von Einzelporträts der *fons* kann die Chronologie ihrer Regentschaft darlegen. In Bamenda und Umgebung sagen die Leute, dass solche Reihen von Einzelporträts (*layouts*) die "Geschichte" ("history") eines *fondom* zeigen würden. Abb. 241 zeigt das im Palast von Laikom vorhandene *layout* aus Porträtmalereien, welches in der oberen Reihe die Dynastie und die historische Reihenfolge der örtlichen *fons* sowie unten in gleicher Weise die chronologische Abfolge der Vorsteher (im Singular: *bobe*) der im *fondom* traditionell wichtigen *kwifon*-Gesellschaft präsentiert. In einer Institution wie einer Pfarrei oder einer Behördenstelle können solche *layouts* ebenfalls auf deren Geschichte verweisen. Diese *layouts* stellen die "Ahnengalerie" aller Pfarrer der entsprechenden Gemeinde (Abb. 242) oder die Leiter der entsprechenden Behördenstelle dar.<sup>615</sup> Vielleicht ist auch das Zeigen einer "Ahnengalerie" eine Verfahrensart, die sich AfrikanerInnen anhand medialer Produkte aus Europa, anhand der Praktiken der Kolonialherren oder auf Reisen angeeignet haben (vgl. Schneider 2011:173-182). Dies müsste weiter untersucht werden.

4) Platzierung nach Zusammengehörigkeit: Eine hier und da vollzogene Praxis ist die Nähe der Platzierung von Porträtfotos zueinander. Dies *kann* eine gewisse Zusammengehörigkeit oder irgendeine Gemeinsamkeit zwischen den porträtierten Menschen anzeigen. So können zur Verdeutlichung einer solchen Gemeinsamkeit beispielsweise zwei fotografische Einzelporträts eines Ehepaares unmittelbar nebeneinander an der Stubenwand aufgehängt werden (Abb. 243). Auch diese Praktik, die Einzelporträts eines Ehepaars nahe beieinander aufzuhängen, ist im euro-amerikanischen Raum seit langem üblich und könnte - wie andere Aspekte visueller Kultur - von AfrikanerInnen eventuell bereits im 19. Jahrhundert angeeignet worden sein (vgl. Schneider 2011:172-182). Des Weiteren kann das gemeinsame Aufbewahren oder das Platzieren der Fotos von Familienmitgliedern oder FreundInnen unmittelbar beieinander in einem Foto-Leporello auf eine gewisse Kategorie von Personen oder sonst auf eine Zusammengehörigkeit und Gemeinsamkeit unter ihnen hindeuten (Kapitel 4.3.1.1.). So legte beispielsweise Aisha die Einzelporträts eines Liebespaars im Postkartenformat zueinander

---

<sup>615</sup> Längst nicht immer, aber doch öfter ist in ihrer historischen Abfolge die gedachte Rezeptionsrichtung der *layouts* von links nach rechts. Diese Leserichtung entspricht dem im Kameruner Grasland üblichen lateinischen Alphabet.

und meinte zu mir, die zwei gehörten zusammen.<sup>616</sup> Ein ähnliches Platzierungsprinzip findet sich im Grunde ebenso auf Doppel- und Gruppenporträtfotos. Das gemeinsame Fotografieren-Lassen deutet - wie in Kapitel 2.7. erörtert - normalerweise auf eine gewisse soziale Nähe der Porträtierten (*togetherness*) hin. Diese Tendenz findet sich in der visuellen Kultur Bamendas aber auch im realen Leben beim Zusammenstehen oder bei einer Sitzordnung an gesellschaftlichen Anlässen. Dass räumliche Nähe vielfach auf Zusammengehörigkeit schliessen lässt oder diese ausdrückt, ist ja in vielen visuellen Kulturen so - unter anderem auch in jenen Zentraleuropas.

Die oben angeführten grundlegenden platzierungszentrierten Genres des Bilderzeigens in der visuellen Kultur Bamendas – je nach Blickpunkt dürfte es noch weitere geben! - gilt es im Folgenden in Erinnerung zu behalten. Sie werden gelegentlich wieder erwähnt werden. Festzuhalten ist, dass diese Genres des platzierungszentrierten Zeigens die mentalen *images* von Porträtbildnissen respektive Porträtfotografien verändern können. So können sie - wie gerade erörtert - die darauf porträtierten Personen beispielsweise im Zusammenhang von Hierarchie und Status oder von Zuneigung, Gemeinsamkeit und Zugehörigkeit zeigen.

Selbstverständlich können die gerade beschriebenen Genres und Tendenzen des Platzierens von Porträts durch gewisse Umstände gebeugt werden. Etwa, wenn ein Bildnis einer höher stehenden Person von der Grösse her durch ein in einem Raum neu aufgehängtes Bildnis einer Person niederen Ranges übertroffen wird. Im Fall des Staatspräsidenten Paul Biya ist es häufig, dass dessen Porträtfoto aufgrund seiner sozialen Stellung nur höher gehängt werden kann als andere Porträts. Denn notgedrungenermassen ist es häufig kleiner als die übrigen im jeweiligen Raum vorhandenen vergrösserten Porträtfotos: Das üblicherweise käuflich erwerb-bare Porträt von Paul Biya überschreitet vom Format her kaum die Grösse eines DIN A4-Blattes. Das fotografische Bildnis Paul Biyas hängt häufig in Geschäfts- oder Behördenbüros (Abb. 171) sowie in den Palästen der *fons* und in den Stuben von Staatsbeamten – also überall dort, wo das Porträt Paul Biyas gemäss verschiedenen Gesprächspartnern mitunter zum Ausdruck der Loyalität gegenüber dem Staat und seinem Regenten sowie auch zum eigenen Schutz vor dem Machtapparat des Staates dient.<sup>617</sup> Das Porträt Paul Biyas mag manchmal

---

<sup>616</sup> Begebenheit vom 3.1.07 in Bamenda.

<sup>617</sup> Wie mir Sandro, ein Studiofotograf in Bamenda, am 6.9.09 in einem Gespräch erklärte, hatte er die Erfahrung gemacht, dass im Februar 2008 die Leute plötzlich sprunghaft das Porträt Paul Biyas nachfragten. Die Porträts erstellte Sandro, indem er ein offizielles Foto von Paul Biya abfotografierte und in einem Fotolabor vergrösserte Reproduktionen machen liess. Die stark zunehmende Nachfrage nach dem Bild Paul Biyas geschah damals im Februar 2008, weil es in manchen kamerunischen Städten – wie in anderen Ländern des Südens – gewaltsame Aufstände gegen die Regierung gab. Es war eine prekäre Situation und viele Leute hatten in der Stadt Bamenda vor Militärs und Polizisten Angst, da Bamenda in Kamerun als Stadt der Opposition gilt. Militär und Polizei begannen in der Stadt Bamenda Kontrollen durchzuführen und die Bevölkerung teils einzuschüchtern und zu schikanieren. So hatte mein Freund Frederik gemäss einem Gespräch vom 6.9.09 vom Fahrrad

auch einfach aus Patriotismus aufgehängt werden. Dann steht es stellvertretend für den kamerunischen Nationalstolz (Kapitel 2.8.1).<sup>618</sup>

Dass durch das bereits vorhandene Format der Bildnisse die oben vorgestellten platzierungs-zentrierten Genres mit ihrem Ausdruck von Hierarchie nicht immer eingehalten werden können, ist wie erwähnt eine Tatsache. Ein anderer Fakt ist, dass auch die gegebenen räumlichen Verhältnisse gewisse Platzierungsmöglichkeiten von Bildnissen reduzieren oder gar verhindern können. So gibt es in den wohlhabenderen Stuben gewöhnlich nahe zur Decke des Raums eine Abstellfläche aus Holz, die für vergrösserte Porträtfotos und andere Exponate verwendet wird. Diese hölzerne Abstellfläche verläuft horizontal an allen vier Stubenwänden auf gleicher Höhe (Abb. 244 und 245). Durch die gleich hohen Abstellflächen tritt eine automatische Nivellierung der ausgestellten Porträtfotos ein. In diesen Fällen wäre das Ausdrücken von Hierarchie durch höheres oder niedrigeres Hängen von Porträtfotos nur mit speziellem Aufwand möglich, indem Fotos rangniederer Personen unterhalb der Abstellflächen platziert werden. Das wird aber - wohl auch aus Bequemlichkeit und weil der Ausdruck von Hierarchie nicht immer angestrebt wird - kaum je getan. Bildnisse werden oft nur dann unter die Abstellflächen gehängt, wenn sie zu gross sind, um darauf Platz zu finden. Auf Abb. 245 ist ein Beispiel dafür zu sehen. Das *family composition picture* mit mehreren kleinen um einander gruppierten Einzelporträts der Familienmitglieder fand wegen seiner Grösse keinen Platz mehr auf der Abstellfläche und wurde deshalb darunter aufgehängt. Auf Abb. 246 ist - ganz analog - ein grosses Porträtgemälde in der Stube eines Haushalts unterhalb der hölzernen Abstellfläche und damit unterhalb der anderen Porträts gehängt worden, weil es auf der Holzleiste wegen seiner Grösse keinen Platz finden konnte. Im oberen Teil auf Abb. 246 ist die hoch angebrachte Holzleiste, die Abstellfläche für die Bildnisse, noch knapp zu sehen. Das Gemälde (Abb. 246) zeigt das verstorbene Familienoberhaupt (*chop chair*) einer Grossfamilie.

Da vergrösserte Porträtfotos gerne hoch gehängt werden – unter anderem wegen der Hierarchie –, bietet es sich an, die Fotografien nicht nur flach an die Wand zu hängen, sondern schräg nach unten auszurichten, so dass BetrachterInnen die darauf porträtierten Personen gut einsehen können. Dies geschieht manchmal in Stuben und Büros etc., indem das vergrösserte Foto – etwa im Holzrahmen mitsamt Glasabdeckung - auf zwei horizontal in die Wand

---

abzusteigen und es auf Geheiss der Militärs mit hoch erhobenen Armen durch die Strasse zu tragen, während sich andere Passanten unter den Augen der Militärs im Staub der Strasse wälzen mussten. Mit dem Ausstellen der Fotos Paul Biyas in den Stuben oder im Geschäft erhoffte sich manch einer in Bamenda durch die so demonstrativ gezeigte Loyalität zum Regime vor der Willkür von Polizisten und Militärangehörigen geschützt zu sein, sollten sie denn vorbeikommen.

<sup>618</sup> Unter anderem gemäss Gespräch mit Kenneth, einem kamerunischen Staatsbeamten, am 20.12.06 in Yaoundé.



geschlagene Nägel gestellt und oben an einer Schnur gehalten wird, so dass es nach unten schaut. Die Schnur selbst ist in solchen Fällen etwas oberhalb des Bildnisses an einem ebenfalls in die Wand geschlagenen Nagel befestigt. Abb. 212 zeigt diese etwas spezielle Art der Hängung von Fotos. Der Aufwand solcher Hängung kann wohl eine gewisse Wertschätzung für (Porträt-) Bildnisse (*pictures*) andeuten. Die Praxis, Bilder auf diese Weise zu hängen, ist in Teilen des sub-saharischen Afrika seit mehr als hundert Jahren eingeführt. Das belegen in der Literatur zwei entsprechende Fotos, die beide bei Jürg Schneider (2011:175-176) eingesehen werden können.<sup>619</sup>

Was Platzierungen von Porträtfotos im Zusammenhang mit Hierarchie betrifft, lieferte übrigens der inzwischen verstorbene Pa Wilhelm, Bamenda, ein schönes Beispiel. Er empfand es als einen Frevel, wenn erwachsene Kinder ein fotografisches Porträt von sich in die Stube stellen, das grösser ist als die Porträts der hierarchisch über ihnen stehenden Eltern. Dies erwähnte er, als ich ihm davon erzählt hatte, dass in einem sehr wohlhabenden Haushalt das neue fotografische Porträt eines jungen Mannes so gross war, dass es in der Stube nicht mehr auf der erwähnten Abstellfläche/Holzleiste Platz finden konnte.<sup>620</sup> Man musste es deshalb unterhalb der Holzleiste und damit unterhalb der kleineren Porträts der Eltern an die Wand hängen. Pa Wilhelms Urteil war sofort klar: Er meinte, die Ahnen der entsprechenden Familie hätten auf diese Weise sogleich für die Bestrafung dieses jungen Mannes gesorgt, indem er sein zu grosses Porträt habe tiefer als die Bildnisse seiner Eltern hängen müssen!<sup>621</sup> Meines Erachtens war es vielleicht auch einfach eine Gedankenlosigkeit dieses jungen Mannes, der sein Porträt in sehr grossem Format aus England mitgebracht hatte.<sup>622</sup>

Lokale kulturelle Konventionen lassen es zu, dass grosse und schwere Bildnisse (*pictures*) auf den Boden gestellt werden können (Abb. 219). Das Auf-den-Boden-Stellen von Bildnissen scheint in West- und Zentralafrika hier und da eine mehr als hundert Jahre alte Praxis zu sein (vgl. Schneider 2011:173-181).

---

<sup>619</sup> Das eine Foto zeigt eine Halle in der Palastpagode des Douala Oberhaupts Manga Bell und datiert angesichts der Begleitinformationen von Jacques Soullou (1989:44-45) zwischen 1905 und 1908. Das entsprechende Foto ist im Bildarchiv der Basler Mission (siehe: [www.http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/) [Aufrufdatum: 6.7.2012]) unter der Referenznummer impa-m29549 einsehbar (vgl. Schneider 2011:176; siehe Kapitel 4.3.1.1.). Das andere Lichtbild zeigt die Inneneinrichtung einer europäischen Handelsstation oder eines Regierungsgebäudes und datiert in die Mitte der 1880er Jahre. Es befindet sich im Privatarchiv von Christraud Geary (Schneider 2011:175). Es ist anhand dieser beiden Fotografien zu vermuten, dass die Praxis, Bildnisse in der oben beschriebenen Weise an die Wand zu hängen, dass sie schräg nach unten blicken, eine Praxis der Kolonialherren war, die schon früh von den AfrikanerInnen übernommen wurde.

<sup>620</sup> Gemäss Beobachtung und Gesprächen im entsprechenden Haushalt am 28.12.07 im Dorf "Z" in der Region Nordwest von Kamerun. Als ich im Jahr 2006 in diesem Haushalt gewesen war, hing das Bild noch nicht an der Stubenwand.

<sup>621</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Wilhelm vom 4.1.08 in Bamenda.

<sup>622</sup> Gemäss Gespräch mit dem entsprechenden Sohn dieser Familie im Dorf "Z" (anonymisiert) am 11.7.09. Dass das vergrösserte Foto in England hergestellt und gerahmt wurde, ist ein weiteres Beispiel bezüglich der globalen Zirkulation von Bildern.

Das Zeigen von Fotos kann extrovertiert oder introvertiert geschehen. Extrovertiertes Zeigen erfolgt Dritten gegenüber. Introvertiertes Zeigen bedeutet, dass Leute Fotos in *ihrem Besitz* (eventuell alleine) anschauen. Beim extrovertierten Zeigen von Fotos kann von passivem und aktivem Zeigen gesprochen werden (Abb. 247). Aktives Zeigen umfasst alle Handlungen von AkteurInnen in einer Präsentationssituation, die eine weitere Person auf etwas, hier eine Fotografie oder mehrere Fotografien, aufmerksam machen wollen. Das kann mit körperlichen Gesten und Handlungen oder mit Sprechhandlungen gehen, die auf ein vorhandenes Foto oder ein anderes mediales Bildnis hindeuten. Passives Zeigen meint das Präsentieren eines medialen Bildnisses (Fotografie etc.) ohne eine offensichtliche und eigens dafür vollführte Handlung. Passives Zeigen besteht beispielsweise darin, dass Fotos derart exponiert werden, dass die BesucherInnen beim Betreten eines Raumes diese mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Kenntnis nehmen.

Selbstverständlich kann es je nach Blickpunkt Mischformen geben, die man passiv-aktives oder aktiv-passives Zeigen nennen könnte. Denkbar ist, dass ein Akteur, eine Akteurin anderen Personen ein Foto versteckt aktiv zeigt, also dem eigentlich aktiven Zeigen zum Schein die passive Form geben möchte. Letztlich weiss darüber jedoch häufig nur die Akteurin, der Akteur selbst Bescheid – und vielleicht nicht einmal das wirklich, weil zum Beispiel alles sehr schnell und auch etwas unbewusst ablaufen kann. Ein aktiv-passives Zeigen kann etwa vorliegen, wenn ein Gastgeber den Gast bewusst in der Blickrichtung auf ein bestimmtes mediales Bildnis (*picture*) Platz nehmen lässt. Solch vorbereitetes Platzieren von Fotos in Sitzrichtung des Gastes kann zum Beispiel auch durch das Verwenden eines kleinen Foto-Stellrahmens geschehen, den man auf den Couchtisch stellt. Bei einem Besuch kann der Gast aufgefordert werden, auf den entsprechenden Sesseln oder auf der entsprechenden Seite des Couch-Tisches Platz zu nehmen. Auf diese Art hat zum Beispiel Ma Anette voller Stolz das Foto ihrer kürzlichen Diplomfeier an der Universität auf dem Couchtisch in Richtung des Stubeneingangs hingestellt. Die eintretenden BesucherInnen sollten das prestigeträchtige Foto unbedingt sehen (Abb. 248). Eine zufällig auf einem Feld gefundene rote Feder der seltenen Vogelart *Bannerman's Turaco* (*Tauraco bannermani*) hatte Ma Anette auch gleich zum Foto gelegt – denn Männer erhalten im Kameruner Grasland wie erwähnt für eine grosse Tat eine rote Feder, eine hohe traditionelle Auszeichnung. Die rote Feder kann wie gesagt Studenten (Männern) zum Abschluss eines Hochschulstudiums von einem *fon* und seiner Entourage überreicht werden. Der damit Ausgezeichnete steckt sie an seine traditionelle Kappe (Kapitel 2.8.5.). Ma Anette wies mit der roten Feder neben ihrem Diplomierungsfoto (*graduation*

*picture*) für sich und für andere indirekt darauf hin, dass ihr Hochschulabschluss eine grosse Tat war.<sup>623</sup>

Ein aktiv-passives Zeigen ist auch gegeben, wenn - wie in einem Haushalt im kamerunischen Buea beobachtet - wegen meines Besuchs der Fernseher eingeschaltet wird, an welchem zwei kleine prestigeträchtige Fotos angelehnt sind, die deshalb so von mir, dem Gast, kaum übersehen werden können (Abb. 249; siehe oben *eye-catcher*-Strategie).<sup>624</sup> Das eine Foto (Abb. 249), das man mir derart präsentiert hat, zeigt einen jungen Mann – und so darf man in Kamerun bei Fotos in der Stube gewöhnlich vermuten - ein Familienmitglied. Der junge Mann steht in einer prestigeträchtigen Umgebung mit guter, moderner und deshalb als schön erachteter Infrastruktur mit Brücke. Er ist ganz offensichtlich im *whiteman kontri*. Und wer das entsprechende Wissen hat, wird dabei sofort den Eiffelturm im Hintergrund erblicken und damit die moderne, ruhmreiche und weltbekannte Metropole Paris erkennen, was dann aus einheimischer Sicht die Reputation für die auf dem Foto porträtierte Person und dessen (Gross-)Familie nur noch weiter erhöht. Im Übrigen darf man aus emischer Sicht vermuten, dass der Mann ein *bushfaller* (siehe Glossar) ist und somit Zugang zu viel Geld hat, was für die porträtierte Person wie auch dessen (Gross-)Familie prestigeträchtig ist. Eine andere sofort aufkeimende Vermutung könnte auch sein, dass der junge Mann Student oder Tourist im *whiteman kontri* ist, was für ihn wie für seine (Gross-)Familie gleichfalls für Prestige sorgt, war doch das Geld vorhanden, nach *whiteman kontri* zu gehen. Diese Vermutungen, die man normalerweise anstellen darf, treffen allerdings in diesem Fall nicht ganz zu. Gemäss dem Hausherrn des entsprechenden Haushalts ist der junge Mann auf Abb. 249 "bloss" ein Freund der Familie.<sup>625</sup> Selbst angesichts dieser Information kann ein solches Foto immer noch zum gesellschaftlichen Ansehen beitragen, weil es den Kontakt zu einem *bushfaller* und damit wie erwähnt den Zugang zu Geld vermuten lässt.

Wie erwähnt werden vielenorts im sub-saharischen Raum dem Hausbesucher gerne Fotoalben und andere Fotosammlungen (Briefumschläge mit Fotos etc.) zum Anschauen überreicht (Kapitel 2.7.). Das stellt einen grossen kulturellen Unterschied zum deutschsprachigen Raum dar, wo private Fotoalben etwas Intimes sind und während üblichen Hausbesuchen praktisch nie gezeigt werden (vgl. Jahn 1960:204). Mit Porträtfotos - ob vergrössert an den Wänden oder im Postkartenformat in einer handlichen Fotosammlung - kann unter anderem nachgewiesen werden, dass man aus einer ordentlichen Familie stammt oder dass man verheiratet ist

<sup>623</sup> Beobachtung und Gespräch mit Ma Anette am 25.4.06 in ihrem Haus nahe der Stadt Bamenda.

<sup>624</sup> Kürzlich hat auch Borgatti (2013:316) einen Fall aus Nigeria erwähnt, bei welchem ein Grossbildfernseher unter anderem dazu diente, die Aufmerksamkeit auf in der Stube exponierte grossformatige Fotos zu lenken.

<sup>625</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Edmund in seinem Haus in Buea am 27.1.08.

und allenfalls schon eigene Kinder hat. Gerade verheiratet zu sein und/oder Kinder zu haben, garantiert einen respektierten gesellschaftlichen Status. Wie mir Pa Francis erklärte, zeigt man seine Fotosammlung mit den Porträtfotos von Freunden und Familienmitgliedern vor allem dann Drittpersonen, wenn man sich als sozialen und guten Menschen ausweisen will.<sup>626</sup> Mit solchen Porträtfotos lässt sich aus emischer Sicht belegen, dass man eine gute Person ist, weil man die Gemeinschaftlichkeit (*togetherness*) sucht und damit die gesellschaftlichen Werte hochhält. Soziale Isolation und Asozialität hingegen kann schnell mit der Identität einer bösen Hexe oder eines bösen Hexers verbunden werden. Allenfalls mit Stolz zeigt man mit der im Haushalt vorhandenen Fotosammlung sein soziales Beziehungsnetz. Man ist, wen man kennt (Kapitel 2.7.). Angesichts der wirtschaftlichen Umstände weisen soziale Beziehungen unter Umständen auch Reziprozitäten und patrimoniale Verhältnisse auf, was dem Ganzen eine potentielle ökonomische Dimension verleiht. Wie im Kapitel 2.7 erwähnt, wird in Bamenda der Mensch auch heute noch gerne als eine der wichtigsten und vielfältigsten Ressourcen an sich betrachtet. Soziale Beziehungen gelten als eines der höchsten Güter. Erst durch soziale Beziehungen und durch gegenseitiges Unterstützen und Aushelfen (Reziprozität) – so die stets in Kamerun betonte kulturelle Idee – kann sich ein gutes Leben ergeben. Das Zeigen der Porträtfotos kann somit implizit auch ein freundliches Offerieren der eigenen sozialen Ressourcen bedeuten. Das Präsentieren von fotografischen Porträts geschieht im kamerunischen Alltag häufig, weil jemanden zu kennen eben auch heisst zu wissen, wie jemand aussieht. Das Kennen anhand des Aussehens scheint in ausgeprägten *face-to-face*-Gesellschaften wie in Bamenda (und wohl auch in anderen sub-saharischen Gesellschaften) wichtiger zu sein als in vielen heutigen euro-amerikanischen Kulturen. Kommunikationsmedien wie das (Mobil-) Telefon oder das Internet, die in dieser Weise nicht mehr die Begegnung von Mensch zu Mensch bedingen, sind in Bamenda erst seit kurzer Zeit breiten Bevölkerungsschichten zugänglich. Auch dient das extrovertierte Fotozeigen dazu, zusätzliches Vertrauen zu erwerben, denn Fotografie bürgt in Bamenda (wie auch in Europa) für unverfälschte Authentizität und damit für authentische Informationen (Kapitel 5.2.). Porträtsfotos stehen dafür ein, dass es die darauf abgebildeten Personen tatsächlich gibt. Zeigt eine Person ihre Fotosammlung, so teilt sie auf diese Weise mit, dass sie die porträtierten Personen kennt und schon getroffen hat (Kapitel 2.7.). Zumindest ist das in Bamenda und wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raumes so. Porträtfotos weisen zudem häufig auf substantielle soziale Beziehungen hin (Vokes 2008:257). Denn aus emischer Sicht weiss man, dass Fotos oft nur unter guten Freunden/Freundinnen und unter Verwandten getauscht werden (Kapitel 3.1.).

---

<sup>626</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Francis am 9.8.09 in Bamenda.

Ein wichtiger Aspekt in Bamenda ist - wie schon verschiedentlich erwähnt - das Beeindrucken mit prestigeträchtigen Fotos. Dieses Beeindrucksmanagement mit Fotos soll der eigenen sozialen Umgebung demonstrieren, dass das eigene Leben erfolgreich ist und stets Fortschritte macht. Dies wird gesellschaftlich erwartet und man sichert sich dadurch die soziale Attraktivität, denn in Bamenda geht man davon aus, dass Erfolg innerhalb der *togetherness* geteilt wird (vgl. Rowlands 1994:159). Selbstverständlich führt das Zeigen von prestigeträchtigen Fotos wie schon mehrfach erwähnt auch zur eigenen sozialen Statuserhöhung. Angesichts einer sozial kompetitiven Gesinnung kann es in Bamenda auch darum gehen, mit der Prestigeträchtigkeit der eigenen Fotos andere Leute hinsichtlich des eigenen sozialen Status und Rangs sowie sozialer Attraktivität zu schlagen. Aufgrund der sozialen Kompetitivität besteht bei vielen Leuten, bei Männern wie bei Frauen, ein grosses Bedürfnis nach sozialer Anerkennung. Selbst in einer Freundschaft ist es in Bamenda normal, dass sich Momente von offenkundiger Rivalität mit solchen von freundschaftlicher Unterstützung tagtäglich abwechseln können (vgl. Goheen 1996:20-22). Auch die Porträtfotografie pendelt in Bamenda zwischen sozialer Harmonie und sozialer Zugehörigkeit (allgemeingesellschaftlich korrekte oder unter Jugendlichen akzeptierte Posen, Kleider etc.) einerseits und Individualität und Rivalität (individuelle Gesichtszüge, individuelle *achievements*) andererseits (vgl. Keller 2008; vgl. Keller 2013). Unter Männern ist das kompetitive Verhalten womöglich noch stärker, sehen sie sich doch in ihrer sozialen Rolle als Mann besonders zum Nachweis des symbolischen Kapitals nach aussen verantwortlich - zur Schaffung gesellschaftlicher Würde für sie selbst wie auch für ihre Familie (vgl. Goheen 1996). Fotos mit prestigeträchtigen Inhalten sollen manchmal auch die eigenen Aspirationen und den eigenen inskünftigen Erfolg ankündigen respektive bereits vorstellbar machen. Das hat sein Analoges im Verbalen: Hier und da kündigen manche Leute in Bamenda vollmundig an, dass sie später in dieser oder jener Weise erfolgreich sein werden. Man werde es schon sehen. So meinte in Bamenda etwa eine Frau zum Fotografen Frederik, von dem sie sich vor einem exklusiven Geländewagen des Modells *Prado* (Toyota) fotografieren liess, dass sie später gleich drei (!) solcher Autos besitzen werde: Einen ersten *Prado* werde sie verwenden, um sich damit zur *farm*, zu ihrem Ackerland, zu begeben, wo sie gemäss der traditionellen Frauenrolle das Land bestellt. Einen zweiten *Prado* werde sie besitzen, um damit zur täglichen Büroarbeit zu fahren. Und den dritten *Prado*, werde sie schonen und für ihre sonstige soziale Repräsentation benutzen!<sup>627</sup> Solche Pläne bleiben natürlich für die meisten Leute Illusion. Ein anderes Beispiel für solche Äusserungen ist der im Kapitel 2.5.3 beschriebene Fall, als Nelson mir und

---

<sup>627</sup> Gemäss E-mail von Frederik, Bamenda, vom 13.7.12.

seiner Mutter gegenüber mit fester Stimme ankündigte, dass sein Heiratsfest jene pompöse Hochzeitsfeier, die wir gerade auf einem Foto gesehen hatten, noch bei weitem übertreffen werde. Nelson empfand angesichts des aus diesem Foto abzuleitenden Prestiges ganz offensichtlich seine eigene Armut als entwürdigend und wollte sich mit dieser Bemerkung Respekt verschaffen. Denn abgesehen von seiner gelegentlichen Tätigkeit als Quartierfotograf hatte Nelson kein Einkommen, litt unter seiner Geldknappheit, war weder verlobt noch verheiratet und wohnte damals noch bei seiner Mutter. Mit Anfang Zwanzig war er immer noch, was man in Bamenda einen “kleinen Jungen“ (*small boy*) oder einen “kleinen Mann“ (*small man*) nennt.<sup>628</sup>

Das aktive und extrovertierte Zeigen von Fotos wird oft mit dem Zeigefinger, eher seltener mit anderen Fingern durchgeführt. Im Gespräch kann auf Fotos an den Wänden und die zur Diskussion stehende Person mit Gesten gedeutet werden. Ebenso können Fotos von der Gastgeberseite extra hervorgeholt werden, um dem Gast eine Person oder ein Ereignis zu illustrieren. In Haushalten hat man Fotosammlungen mit Lichtbildern im Postkartenformat häufig in Griffnähe. Gestisches Zeigen ist natürlich nicht nötig, wenn schon durch das Gespräch oder sonstwie klar geworden ist, von welchem Foto oder welcher Person die Rede ist. Auch ein verbales Verweisen ist möglich. Beispielsweise werden etwa folgende Äusserungen zu Fotos an den Wänden oder im Fotoalbum gemacht: „*On the picture on the right you can see me and my friends.*“<sup>629</sup> Auch wenn der Blick des Gastes über ein Foto schweift – ob an der Wand oder in einem Fotoalbum – kann der Gastgeber anhand der Fotos die dort porträtierten Person(en) vorstellen. Dann kann es heissen: „*Na ma small broda this* [Das ist mein jüngerer Bruder].“ Andere oft gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen auf Pidgin-Englisch oder Englisch sind in dieser Hinsicht *ma gran-pa/my grand father* [Grossvater], *ma gran-ma/my grand-mother* [Grossmutter], *ma pa/my father* [Vater], *ma mami/my mother* [Mutter], *ma sis[ta]/my sister* [Schwester], *ma uncle/my uncle* [Onkel], *ma anti/my aunt* [Tante], *ma kosin/my cousin* [Cousin], *ma pikin/my child* [Kind] oder die Schwiegerverwandten, auf Englisch *in-laws* oder auf Pidgin-Englisch *moyo-dem/muyo-dem* [im Singular: *moyo/muyo*]. Bei solchen verbalen Hinweisen bleibt meist unklar, ob die Verwandten mütterlicher- oder väterlicher Abstammung sind. Als Zusatzinformation kann beigelegt werden – wenn dies zutreffen sollte –, dass die porträtierte Person verstorben sei. Ein typischer Satz, der dann der Vorstellung folgt, ist: „*He/she is of late* [Er/sie ist tot].“ Allenfalls wird auch bemerkt, wo die porträtierte Person wohnt. Dies etwa, um deren Abwesenheit zu erklären. Eine

<sup>628</sup> Gemäss Gespräch mit Nelson am 19.8.09 in Bamenda.

<sup>629</sup> So zum Beispiel im Gespräch mit Mike, einem jungen Mann in Bamenda, am 7.1.07. Mike stellte mir seine Fotosammlung, ein Plastik-Leporello mit Fotos in dessen Klarsichttaschen, vor.

solche Wohnortangabe kann manchmal für die Gastgeberseite nach meinen Eindrücken auch mit Stolz und Prestige verbunden sein. Dies, wenn etwa das eigene Familienmitglied oder ein Freund an einem aus einheimischer Sicht sehr modern-mondänen und prestigeträchtigen Ort lebt – so etwa in der grossen kamerunischen Metropole Douala, in Paris oder in New York. All dies habe ich bei Hausbesuchen immer wieder erlebt, wo das Zeigen von ganzen Fotosammlungen sowie das *aktive Zeigen* von Fotos häufiger ist als an anderen Orten wie etwa in Büros, Geschäftsräumen, Palästen etc. Selbstverständlich können sich auch die Familienmitglieder Fotos zeigen. So hat Pa Simonides, während er mir seine Fotos präsentierte, ein Lichtbild entdeckt, das er seiner Tochter unbedingt kurz zur Ansicht geben wollte. Kurzerhand rief er seine Tochter zu sich, um ihr die auf dem Lichtbild porträtierte Verwandte vorzustellen. Er wollte sichergehen, dass seine Tochter diese wichtige Verwandte kennt, die - wie er seiner Tochter erzählte - in Nordamerika lebt.<sup>630</sup>

Das aktive und extrovertierte Zeigen von Fotos erfolgt meist in klarer, unmissverständlicher Weise. So geschah es selten, dass jemand mit der ganzen Hand oder mit allen ausgestreckten Fingern über den Fotos kreiste und mir so die dort porträtierten Leute vorstellen wollte. Dann wusste ich nicht mehr, welches Foto und welche Personen gemeint waren und musste nachfragen. Dass jemand bloss mit kurzem und ruckartigem Anheben des Kinns auf kleine Fotos im Postkartenformat verwies, passierte eigentlich nie. Bei grossformatigen Fotos kommt diese Geste jedoch gelegentlich vor. Wir kennen beispielsweise auch im deutschsprachigen Raum diese Bewegung als informelle Form des Zeigens. Früher wurde im Kameruner Grasland diese Geste häufiger verwendet. So war es offenbar normal, dass nach dem Weg gefragte Leute die Richtung mit einem kurzen Anheben des Kinns anzeigten.<sup>631</sup> Heute ist in Bamenda jedoch auch hierfür der Zeigefinger gebräuchlich. Sehr selten kommt es vor, dass die Gastgeberpartei zu einem vergrösserten Foto hingeht und die dort porträtierten Personen vorstellt oder sogar das Foto abhängt, um es dem Besucher zur näheren Betrachtung in die Hand zu geben.

Für einen Europäer ungewohnt werden beim Fotozeigen die Namen der porträtierten Personen oft nicht genannt. Auch im Alltag geschehen Begrüssungen und Verabschiedungen relativ häufig ohne Namensnennung. Dagegen werden beim Fotozeigen oder im Alltag wie erwähnt allgemeine Verwandtschaftstermini verwendet. Anstelle eines Namens wird beim Fotozeigen immerhin hier und da die "Funktion" der porträtierten Person erwähnt. So wird etwa gesagt, dass der Mann auf dem Foto ein *fon* oder ein Manager sei etc. Womöglich hat diese Praxis ihre Wurzeln in der traditionellen Kultur, in welcher es gemäss InformantInnen

---

<sup>630</sup> Gespräch und Beobachtung mit Pa Simonides am 18.7.09 in Kumbo.

<sup>631</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Paul Anfang 2006 in Bamenda.

nicht üblich gewesen sein soll, nach Namen zu fragen. Gemäss Pa Francis existierte früher der Glaube, dass die Preisgabe des eigenen Namens dazu führen könnte, ein Opfer von Hexerei zu werden. Böse Kräfte könnten so an eine klare "Adresse" gerichtet werden.<sup>632</sup> Tendenziell werden in Bamenda die auf den Fotos porträtierten Personen mit Namen nur dann vorgestellt, wenn der Besucher ein grosses Interesse zeigt oder die Gastgeberseite beim Besucher ein grosses Interesse voraussetzt. Dann erwähnen die Fotobesitzer vielleicht auch, wann und bei welchem Anlass das Foto aufgenommen wurde. Eventuell erzählen sie auch kurze Geschichten über die entsprechenden Person (vgl. Haney 2004b:33).

Bemerkenswert ist, dass sich nach meinen Eindrücken reiche Leute (*big people*) im Allgemeinen kaum auf neue Bekanntschaften mit ärmeren Leuten einlassen. *Big people* halten ärmere Menschen tendenziell auf Distanz und zeigen sich ihnen gegenüber eher unnahbar. Dies, um den Unterschied des sozialen Status klar zu machen, aber auch, um nicht immer wieder im Rahmen von Freundschaft und *togetherness* und der damit sofort einhergehenden Solidaritätsverpflichtung um Geld gebeten zu werden. Aus diesen Gründen zeigen *big people* ärmeren Leuten auch kaum ihre Fotos, weil dies als Freundschaftsakt betrachtet werden könnte. Selbst mir gegenüber, einem weissen Mann, der seiner Hautfarbe wegen per se als wohlhabend gilt, haben reiche Leute selten aus eigenem Antrieb ihre Fotos gezeigt. Sie sind eben ganz generell nicht mehr so sehr auf *togetherness* mit jedermann angewiesen. Dass reiche Leute ihre Fotos nicht aktiv zeigen und nur auf Voranmeldung hin ein kurzes Gespräch zulassen, dürfte durchschnittlichen KamerunerInnen wohl noch viel eher als mir passieren. Reiche Leute können gemäss InformantInnen für verschiedene Besucher verschiedene Räume zur Verfügung haben: a) Eine weniger prestigeträchtige Stubenecke für den oft eher kurzen Empfang der gemeinen Leute und b) ein Stubensektor mit luxuriöser Ausstaffierung, wo sie wichtige Personen - auch für längere Zeit - empfangen können.

Wohlhabendere Leute besitzen das Geld für sehr grossformatige repräsentative Porträtfotografien in den eigenen Räumen, die kaum übersehen werden können. *Big people* können so das passive Zeigen von Bildnissen (*pictures*) auf prägnante Art und Weise betreiben. Da grossformatige Fotografien oder Gemälde viel Geld kosten, beeindruckt dies nicht wenig und kann zur sozialen Distinktion, zur sozialen Distanz und Respekterheischung beitragen (Kapitel 6).

Das aktive oder passive *Zeigen* von Fotografien stellt unter dem Gesichtspunkt der Konsumtion der Fotografie nur eine Seite der Medaille dar. Die ebenso bedeutende Kehrseite dieser Medaille ist das *audience engagment*, also das rezeptionszentrierte und mitunter

---

<sup>632</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Francis am 9.8.06 in Bamenda.



responsive *media engagment* der Menschen.<sup>633</sup> Heute steht der Begriff *audience engagement* nicht mehr wie früher für eine passive Teilhabe an den Medien, sondern ebenso als aktiver Ausdruck der RezipientInnen (vgl. Förster 2013). Auf der Rezipientenseite kann ein äusseres, wahrnehmbares (beobachtbares) und ein inneres, äusserlich nicht wahrnehmbares (nicht beobachtbares) sowie - zeitlich betrachtet - ein sofortiges wie auch ein verzögertes, einige Zeit später stattfindendes *audience engagement* unterschieden werden (Abb. 250). RezipientInnen können unmittelbar äusserlich auf Fotos reagieren, indem sie etwa einen Kommentar abgeben, was nach der gerade erwähnten Einteilung als ein sofortiges *audience engagement* zu klassifizieren wäre. Ein verzögertes *audience engagement* tritt beispielsweise auf, wenn später aus der Erinnerung über ein Foto gesprochen wird. Verzögert ist das *audience engagement* aber beispielsweise auch, wenn RezipientInnen einen Aspekt auf einem Porträtfoto sehen, den sie später in einem Fotostudio für ein eigenes Porträtfoto nachahmen. Solche Aspekte der Nachahmung können die Fotokulisse, die Requisiten und Accessoires, die Kleidung oder die Posen betreffen. Wie in Kapitel 2.4.2 erwähnt imitieren die Fotografen und ihre KundInnen stets die von ihnen gesehenen Fotos, wenn sie die üblichen objektzentrierten fotografischen Genres reproduzieren. In solchen Fällen schliesst sich der Zyklus von Produktion und Konsumtion auf offensichtliche Weise: Konsumzentriertes und produktionszentriertes *media engagement* treffen sich.<sup>634</sup>

Was das äussere und sofortige *audience engagement* anbelangt, kann man meines Erachtens hauptsächlich fünf verbale Genres unterscheiden, die relativ gängig sind: Die fragende, scherzende, kritisierende, lobende, anerkennende sowie allenfalls die konstatierende wertneutrale Bemerkung. Das heisst also nichts Anderes, als dass zu Fotos Fragen gestellt werden können, dass zu Fotos kritische Bemerkungen gemacht werden können, dass zu Fotos Lob ausgesprochen werden kann und dass Fotos mit Scherzen oder mit wertneutralen Bemerkungen kommentiert werden können.

Die Fragen zu Fotos betreffen sehr oft die soziale Beziehung zwischen den auf den Fotos porträtierten Personen oder zwischen den BesitzerInnen der Fotos und den darauf erscheinenden Menschen. Besonders bei Gruppenporträts geht es um die verschiedenen Beziehungen zwischen den darauf abgebildeten Personen. Sehr oft wird einfach danach gefragt, wer auf dem Foto zu sehen sei (etwa: "*Who is this?*"). Manchmal wird auch nach dem Ort der Aufnahme oder etwa dem Beruf des Porträtierten gefragt.

---

<sup>633</sup> Beim Begriff *audience* (Publikum) muss es sich nach hiesiger Auffassung nicht nur um mehrere Menschen handeln, die Fotos rezipieren. Es kann mit *audience* auch einzelner Mensch gemeint sein, der Fotos betrachtet (siehe Kapitel 1.4.2.).

<sup>634</sup> In Kapitel 2.8.2.2 sind konkrete Beispiele erörtert worden, bei welchen der direkte Nachweis möglich war, dass Personen bestimmte Fotografien nachgeahmt haben (siehe auch Kapitel 7.5.).

Scherze zu Fotos können gemacht werden, wenn ästhetisch etwas auffällt. So haben junge Leute im Fotostudio *Queen's Lady Photo* die Fotosammlung von Jacob angeschaut. Jacob war ein Stammkunde des *Queen's Lady Photo Studio* und brachte seine Fotosammlung mit, um sie mir im Fotostudio zu zeigen. Dabei hat ein junger Bekannter Jacobs dessen Fotosammlung mit anderen jungen Leuten betrachtet und unvermittelt in die versammelte Runde lachend gerufen: "*Dolla!*" Auf dem für ihn belustigenden Foto nahm Jacobs Schwester Lisa eine Pose ein, wie sie die Musikstars und Hip-Hop-Stars üblicherweise machen. Lisa trug jedoch auf dem Foto einen Rock und Plastiksandalen (Abb. 251). Somit war Lisa für eine solche extravagante Hip-Hop-Pose äusserst ungeeignet gekleidet. Der Ausruf "*Dolla!*" war ironisch gemeint, indem der junge Mann annahm, dass Lisa jemanden wie *Dolla*, einen weltbekannten Rap-Star, hatte imitieren wollen. Darauf begann er im Witz stammelnd zu sprechen - so als wäre er vom Porträtfoto so beeindruckt, dass es ihm die Sprache verschlagen hätte.<sup>635</sup> Lisa, welcher ich später begegnete, hatte damals kein Geld für ein Outfit, das einem Hip-Hop-Star entsprochen hätte.<sup>636</sup>

Kamerunische Städter können über Porträtfotos der "Dörfler" (*villagers*) lachen. Dörfler sind meistens zu arm, um sich gut sitzende und modische Kleider zu kaufen. Sie tragen oft Kleider, die farblich nicht zueinander passen oder die ihnen zu gross oder zu klein sind - selbst wenn sie sich für Anlässe oder Fotos herausputzen. Aus Sicht der reichen StädterInnen, die sich oft gut passende und schöne Kleider leisten können, wirkt dies eher belustigend (Kapitel 2.5.2 und 2.5.4).<sup>637</sup>

Wie überall auf der Welt können auch in Bamenda Fotoaufnahmen Kritik auf sich ziehen. So kritisierte in einem Haushalt die ältere Schwester ihre jüngere heftig, als letztere mir eines ihrer Fotos zeigte: Die ältere Schwester meinte auf halb Pidgin und halb in der lokalen Sprache ihres *fondom*, ihre Schwester hätte sich für das Foto ungenügend herausgeputzt und eine miserable Pose eingenommen: Ihre Schuhe seien zu schmutzig. Und ihre Pose sei unvorteilhaft, weil sie ihre Schultern anziehe und dadurch ihr Oberkörper nicht aufrecht sei.<sup>638</sup> Kritik kann auch bei fehlerhaft produzierten Fotos geäussert werden - im Fotostudio oder zuhause. Das kann Verfärbungen oder falsche Belichtung etc. betreffen (Kapitel 2.1.).

Je nach dem wird Lob, Bewunderung und Anerkennung für ein gelungenes Foto nicht vorenthalten. Unter anderem können schöne neue oder teure Kleider und Frisuren, eine schöne

---

<sup>635</sup> Beobachtung am 19.9.06 in Bamenda.

<sup>636</sup> Gemäss Gespräch mit Lisa in Nkambé am 9.7.09.

<sup>637</sup> Gemäss Beobachtungen und gemäss Gespräch mit der Informantin Leila am 22.7.09 in Bamenda.

<sup>638</sup> Beobachtung am 28.7.09 in Bamenda. Behrend (2012:237) berichtet, dass an der ostafrikanischen Küste die Frauen die Kleider und Erscheinungsweisen ihrer auf Fotos porträtierten Geschlechtsgenossinnen loben wie auch ohne Gnade kritisieren können.

körperliche Figur, der Besuch eines teuren Hotels etc. bewundert werden. Wenn sich jemand in oder vor einem luxuriösen Hotel ablichten lässt, kann er sich mit der scherzenden und bewundernden Frage konfrontiert sehen: „*You dong go ala?* [Bist du feiern gegangen?]<sup>639</sup>“ Die Antwort auf solche Fragen fällt häufig sehr kurz aus. So kann etwa die Frage, ob man feiern gegangen sei, bejaht und der Grund für die Feier sowie der Name des Hotels genannt werden.<sup>640</sup> Einmal bekam ich zufällig mit, wie beim Betrachten von Fotos einer Beerdigung ein Mädchen vom darauf zu sehenden Sarg schwer beeindruckt zur ihrer Freundin sagte: „*That’s money oh!* [Das ist viel Geld!].<sup>641</sup>“ Lobend kann auch das gesunde Aussehen und die Jugendlichkeit der porträtierten Person geäußert werden. Auch die körperliche Kraft (*“power”*) beziehungsweise die kräftigen Muskeln eines Mannes können lobend erwähnt werden. Gerade Frauen wollen über ihre Fotos und ihre darauf zur Schau gestellte Schönheit gerne Komplimente hören. Und junge Männer machen in Gegenwart der Porträtierten - sofern sie ihnen gefällt - natürlich auch Komplimente.

Hier und da kann von den Gästen, die sich eine Fotosammlung in einem Haushalt zu Gemüte führen, ein einfacher, wertneutraler konstatierender Kommentar geäußert werden. So etwa die einfache Feststellung, dass ein Foto eine Hochzeit zeige (Kapitel 2.8.5.).

Buckley schreibt die obigen Zeilen bestätigend, dass die Leute in Gambia ganz allgemein bei Fotos oft darauf achten würden, ob es schön oder weniger schön sei und dass sie darüber lobende und kritisierende Bemerkungen äusserten (Buckley 2003:148-149).

Selbstverständlich dürfte es auch vorkommen, dass ein Kommentar zu einem Foto nur im Stillen gedacht wird.

Wie in Kapitel 1.4.4 erwähnt stand ich selbst zu oft im Mittelpunkt des Interesses, so dass ich das *audience engagement* anderer Leute kaum in Ruhe beobachten konnte. Das an sich kaum beobachtbare innere *audience engagement* konnte ich mir als Ethnograph letztlich nur nach zahlreichen intensiven Gesprächen und Erfahrungen in etwa ausmalen. Die kulturellen Bedeutungen der in den Kapitel 2.6., 2.7. und 2.8. beschriebenen objektzentrierten fotografischen Genres machen zum guten Teil genau dieses innere *audience engagement* aus. Äusserlich kann man dieses innere *audience engagement* höchstens manchmal an der Mimik - etwa ein schnelles Lächeln, nachdem eine Person das eigene Porträtfoto vom Fotografen erhalten hat - oder beispielsweise durch grosse Augen feststellen, die das auf einem Foto gezeigte Prestige eventuell erstaunt wahrnehmen.

---

<sup>639</sup> Gemäss Gespräch mit dem jungen Mann Frederik am 14.9.09 in Bamenda.

<sup>640</sup> Gemäss Gespräch mit dem jungen Mann Frederik am 14.9.09 in Bamenda.

<sup>641</sup> Beobachtung am 12.8.06 in einem Internetcafé in Bamenda.

Beim *audience engagement* kann man zudem zwei visuelle Wahrnehmungsmodi, das Sehen und das Schauen, unterscheiden. Während das Sehen nur Momente dauern kann, ist das Schauen ein beobachtbar längerer rezeptiver Vorgang (Förster 2007:1). Hier und da halten die BetrachterInnen in Bamenda still inne, um ein Porträtfoto ganz genau zu betrachten und *anzuschauen* (vgl. Buckley 2003:149). Längeres Schauen deutet darauf hin, dass die Aufmerksamkeit durch irgendetwas erregt worden ist und mindestens im Moment ein länger dauerndes Interesse entfacht hat (Förster 2007:1). In Kamerun kann dieses längere Interesse durch die prestigeträchtige Inszenierung oder etwa durch die auf dem Foto porträtierte Person entfacht werden. So kann ich mich gut erinnern, wie ich am 31.5.06 mit Pa Tobias (damals Mitte vierzig) in seinem Heimatdorf in der Region Nordwest war und er bei einem Hausbesuch plötzlich das Porträt einer ihm lieben Person sah und es lange anschaute: Er stand sogar in der Stube auf und ging mit dem Porträtfoto zum Fenster ans Tageslicht. Das Porträt studierte er relativ lange und intensiv. Als ich ihn danach fragte, was sein Interesse geweckt hätte, sagte er, die auf dem Foto porträtierte Frau hätte ihn vor Jahrzehnten für längere Zeit in Douala, der grössten Stadt Kameruns, aufgenommen. Er meinte, sie sei überaus gut zu ihm gewesen. Sie hätte ihm Essen und Unterkunft gegeben, alles mit ihm geteilt und sich um ihn in dieser fremden Stadt gekümmert. Die *togetherness*, welche er mit ihr hatte, wurde in seinen Worten deutlich spürbar. Am Fenster versuchte er auf dem aktuellen Foto das heutige Aussehen dieser Frau genauer ausmachen. Er wollte dadurch mit Sicherheit in Erfahrung bringen, wie es ihr in der Zwischenzeit ergangen sein mag. Doch all dies konnte er mir gegenüber nicht verbalisieren.

Langes Schauen kann durch bestimmte Motivationen, Bedürfnisse und Wünsche, unter anderem auch durch faszinierende Dinge, die man selbst gerne hätte, ausgelöst werden. So habe ich besonders langes und faszinierendes Schauen beobachtet, wenn junge Männer meine mitgebrachten Kataloge aus der Schweiz mit neuen technischen Geräten wie MP-3-Playern, Stereoanlagen, Flachbildfernsehgeräten, Mobiltelefonen und Digitalkameras zu Gesicht bekamen (vgl. Kapitel 2.7.1.). Vom Besitz solcher modernen Dinge, die die jungen Leute bereits kannten, träumen in Bamenda sehr viele. Oft fragten mich Jugendliche anhand der Kataloge, ob ich ihnen dieses oder jenes Gerät beim nächsten Besuch aus der Schweiz mitbringen könnte. Dabei deuteten sie auf die entsprechende Abbildung im Katalog.

Ein weiterer Aspekt des Fotozeigens und des *audience engagement* ist das *storytelling*. Es geht hierbei um die in Bamenda übliche Sicht, dass Fotos Geschichten erzählen. Bei solchen "Foto-Geschichten" kann es um verschiedenste Sachverhalte gehen: Erinnerungen an frühere Zeiten und an soziale Beziehungen, um positive oder negative Aspekte wie gute Kleidung

oder erlebte Härten des Lebens, um das Alter, um unschönes beziehungsweise “schwächliches“ oder krankes Aussehen etc. (Kapitel 4.4.). Anhand des Alters kann man - aus emischer Sicht - auch abschätzen, ob es auf dem Porträtfoto um eine junge und daher weniger ernstzunehmende Person ohne Lebenserfahrung handelt oder um einen älteren, wohl verheirateten Menschen, dem man den nötigen Respekt zollen muss – vor allem, wenn die Person vom Alter her den Rang eines Ältesten besitzt. Wie ebenso schon mehrfach erwähnt, kann es bei solchen Foto-Geschichten um viel Prestige wie etwa um einen (hohen) Schulabschluss oder um den Besitz eines Autos gehen: So zum Beispiel, wenn jemand mit einem Schuldiplom und in Barrett und Talar auf dem Foto posiert (Kapitel 2.8.5.) oder wenn sich jemand neben ein wildfremdes Auto gestellt hat, was dann auf dem Foto so aussehen kann, als gehörte das Auto der porträtierten Person oder zumindest einem Familienmitglied etc. (Kapitel 2.5.2.). Der Grund für eine “Foto-Geschichte“ kann selbst im Gesichtsausdruck einer porträtierten Person liegen. Also, ob beispielsweise jemand sehr freundlich und gutmütig oder sehr ernst blickt. Ein Gesichtsausdruck mit einem Lächeln wirkt einladend, sympathisch und deutet für viele Leute auf eine glückliche und freundliche Person hin. Macht jemand jedoch auf einem Foto ein ernstes Gesicht, interpretieren dies viele Leute in Bamenda dahingehend, dass diese Person vom Charakter her entschlossen, ernsthaft, pflichtbewusst, verantwortungsvoll ist und somit kein unzuverlässiges Hin-Und-Her – in Kamerun *zig-zag* genannt – an den Tag legt. Diese Ansicht hat sich in Bamenda aus diversen Gesprächen über Fotos ergeben (Kapitel 2.5.5.).<sup>642</sup> Ein älterer Herr in Bamenda äusserte sich mir gegenüber, dass ein Bild von Jesus mehr erzähle als jeder Text über ihn: Er war der Auffassung, wenn jemand so gütig blicke wie Jesus, dann müsse dies ein guter Mensch sein. Er bezeichnete dies auch gleich selber als die “Geschichte“ (“*story*“) eines solchen Bildes - ohne eine Suggestion meinerseits.<sup>643</sup> Diesem Herrn schwebte wohl der gütige Blick Jesu vor Augen, wie er auf den *church pictures* zu sehen ist. *Church pictures* sind als Postkarten, Poster oder Gemälde in den Haushalten Bamendas öfter anzutreffen.

Verschiedene Personen erzählten mir, dass sie böse Leute, zum Beispiel Mitglieder von gefährlichen Geheimgesellschaften (*nyongo*) und Hexen<sup>644</sup> auf den Fotos als solche an ihrem

---

<sup>642</sup> Buckley (2001:72) hat von zwei Fotografen in Gambia die ethnographisch wohl nicht repräsentative Auskunft übernommen, dass man aufgrund eines Fotos nicht auf den Charakter eines Menschen schliessen könne. Doch in Bamenda gehen viele Leute davon aus, dass sie anhand von Fotos gewisse Qualitäten der Porträtierten beurteilen können. Vermutlich achten nicht nur in Bamenda, sondern auch in Gambia nicht wenige Leute bei Fotos darauf, welchen Eindruck die Porträtierten machen. Selbst in Europa und anderswo lassen sich beispielsweise die Personalverantwortlichen in den Firmen von den in Bewerbungen beigelegten Porträtfotos in ihren Einschätzungen leiten - ganz gleich, ob sie dies wahrhaben wollen oder nicht (vgl. Birkenmeier 2012:16).

<sup>643</sup> Gemäss einem Gespräch am 4.8.06 in Bamenda.

<sup>644</sup> Hexen und Hexer, Menschen, die über Magie Böses tun, haben - zumindest im Kameruner Grasland - in der landläufigen Vorstellung als unschön erachtete gerötete Augen (*red eyes*). Augen mit weissen Augenäpfeln

düsterem Aussehen erkennen könnten, was man ebenso im emischen Sinn als kleine “Geschichte“ (*story*) eines Bildes auffassen kann. Selbst die verschiedenen fotografischen Genres kreieren mit ihren Bedeutungen und projizierten Welten ihre Foto-Geschichten. So vermögen Fotos im Genre des bürgerlichen Porträts (auch: korrektes formelles elitäres Porträt; Kapitel 2.8.1.), auf denen oft ein ernstes und würdevolles Gesicht gemacht wird, auf eine respektable und verantwortliche Person (*responsible person*) hinzuweisen. Mit dem Wort “Verantwortung“ (*responsibility*) und dem Adjektiv “verantwortlich“ (*responsible*) wird in Bamenda gerne umschrieben, dass jemand Geld hat, Sorge trägt und seine Kinder und Familienangehörigen unterstützt. Es bedeutet aber auch, dass eine Person seriös ist, also zuverlässig und den gesellschaftlichen Normen und Konventionen gemäss handelt (Kapitel 2.8.1.).

Wenn sich jedoch jemand barfuss fotografieren lässt, dann bietet dies Anlass für eine ganz andere *story*. Barfüssigkeit ist im Kameruner Grasland ausserhalb von strikten traditionell-rituellen Situationen ein Armutszeichen, da man sich auf Fotos normalerweise in bester Aufmachung porträtieren lässt (Kapitel 4.3.7.).

Wie sehr Fotografie auch anderswo im Zusammenhang von *storytelling* gesehen wird, macht die Aussage des Fotografen Philip Kwame Apagyas, Ghana, deutlich. Er sprach vom “leisen Sprechen“ des Fotos und sagte zu Tobias Wendl (1998c:52) wörtlich: „*Picture is a silent talker – but if you know how to look at a picture, you will always see what is hidden deep inside.*“ Aus dieser Aussage wird klar, dass mit Fotos effektiv und auf stille, non-verbale Weise kommuniziert werden kann. InformantInnen haben dies mir gegenüber in Bamenda bestätigt.<sup>645</sup> Dies, zumal dem Visuellen - im Alltagsleben wie auf Fotos - oft mehr Authentizität als dem Verbalen zugeschrieben wird. Was versteckte Mitteilungen bezüglich Fotografien betrifft, hat Pfarrer Oliver gemeint, es sei durchaus möglich, dass eine kinderlose Frau von sich ein Foto mit Kindern machen lassen könnte, um sich vom Verdacht zu befreien, Kinder nicht zu mögen. Denn in der Region Nordwest existiert der Glaube, dass Frauen keine Kinder bekämen, weil sie Kinder nicht liebten. Durch diese einseitige Argumentation liegt die Schuld für die Kinderlosigkeit, ein Umstand der den gesellschaftlichen Erwartungen widerspricht, bei der entsprechenden Frau.<sup>646</sup>

Die in Bamenda vorhandene kulturelle Idee, dass Fotos Geschichten erzählen, verweist auf eine historische Dimension. Der bekannte Medienwissenschaftler Marshall McLuhan stellte fest, dass die eigentliche Botschaft eines Mediums seine Vorgängermedien seien und die

---

gelten dagegen als schön. Dafür wird in Bamenda als Volksweisheit empfohlen – wie man in Trinkrunden öfter mal hören kann –, den weissfarbenen Palmwein zu trinken.

<sup>645</sup> So der junge Mann Frederik und seine Mutter Ma Yvette in einem Gespräch am 19.8.09 in Bamenda.

<sup>646</sup> Gespräch mit Pfarrer Oliver am 17.7.09 in einem Dorf in der Region Nordwest.

älteren Medien in den neueren Medien fortleben würden. (McLuhan 1968:15-16). Für McLuhan war auch die Sprache (das Geschichtenerzählen) ein Medium (McLuhan 1968:16). Man könnte also in Anlehnung an McLuhan argumentieren, dass die alten und populären Praktiken des Geschichtenerzählens (*storytelling*) und des Klatschens und Tratschens (Pidgin-Englisch: *fo turi* oder *fo tori*) in Bamenda im neueren Bildmedium Fotografie weiterleben.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass im lokalen Pidgin-Englisch beim Erzählen einer Geschichte (*storytelling*) das Präsentieren eines dazu gehörenden Fotos auch mit der Metapher *fo add maggi* ("Maggi-Würfel hinzufügen") umschrieben wird: Damit will man deutlich machen, dass eine zu erzählende Geschichte erst mit einem Foto so richtig Pep erhält. Das verhält sich sinnbildlich wie beim Kochen: Heutzutage werden in vielen sub-saharischen Gebieten die industriell gefertigten Maggi-Würfel als Würzmittel verwendet. Die "Würze" des Fotos besteht darin, dass es a) zur erzählten Geschichte weitere visuelle Informationen liefert und b) durch das Foto die Authentizität der Geschichte untermauert wird.

Manche Wissenschaftler würden wohl der Idee, dass Bilder "sprechen" oder "Geschichten erzählen", heftigst widersprechen. Aus wissenschaftlicher Sicht spricht a) ein Objekt nicht zum Menschen, denn es lebt ja nicht. Vielmehr geht diesbezüglich alles vom Menschen selbst aus, welcher das Objekt wahrnimmt. Und aus wissenschaftlicher Sicht unterscheidet sich b) das visuelle Bild von der Sprache, weil es vom Menschen schlagartig und simultan wahrgenommen wird, während die Sprache den Aufbau einer zeitlichen Abfolge mit Worten hat - eine Tatsache, die Lessing bereits 1766 festgestellt hat (Lessing 1990:123,209-219,228; vgl. Böhme 2004:97; Kapitel 1.4.1.). Ein Bild "spricht" also nicht. Dennoch muss man aus ethnographischer Sicht der emischen Idee, dass Bilder sprechen, ihr Recht einräumen.

#### **4.3. Allgemeines extrovertiertes Fotozeigen: das Sich-Vorstellen, Beeindrucken, Repräsentieren, Unterhalten sowie das Markieren von Räumen und Gegenständen**

Wie im Kapitel 4.2 erörtert, wird unter dem Begriff des "extrovertierten Fotozeigens" verstanden, dass jemand seine Fotos einem Mitmenschen zeigt. Alle Handlungen im Zusammenhang des *Sich-Vorstellens*, *Repräsentierens*, *Beeindruckens*, *Unterhaltens* sowie des *Markierens* von Räumen und Gegenständen können als Sub-Genres des extrovertierten Zeigens betrachtet werden (Abb. 237). Diese Sub-Genres können im Alltag Bamendas einzeln oder simultan auftreten.

Als Erstes ist das Sub-Genre des *Sich-Vorstellens* zu nennen. Mit dem extrovertierten Fotozeigen kann man - wie bereits verschiedentlich erwähnt - sich selber und das eigene soziale Umfeld Dritten vermitteln (Kapitel 2.7. und 4.2.). Praktisch alle Genres des Porträtfotos

(Kapitel 2.6.; 2.7. und 2.8.) eignen sich, um sich gegenüber anderen in der einen oder anderen Weise vorzustellen.

In Bamenda Fotos können dazu verwendet werden, andere Leute zu *beeindrucken*. Das ist nun schon mehrfach in dieser Arbeit erwähnt worden. Zur kurzen Erinnerung: Verschiedenste Fotos können beeindrucken. Sie können etwa prestigeträchtige Momente und Errungenschaften zeigen (Kapitel 2.4.1.): So zum Beispiel neu angeschaffte Kleider, den erworbenen Arbeitsplatz und das damit einhergehende regelmässige Einkommen, was in Kamerun keine Selbstverständlichkeit ist (Kapitel 2.8.4.: Arbeitsplatzfoto), oder den Erhalt eines traditionellen oder akademischen Titels (Abb. 212 und 213; Kapitel 2.8.5.: *graduation pictures*). Prestigeträchtige Fotos im Sinne des bürgerlichen Porträts (korrektes formelles elitäres Porträt) können wie erwähnt zur sozialen Repräsentation vergrössert - und für jeden Besucher des Hauses sichtbar - an den Stubenwänden prangen (Abb. 212; Kapitel 2.8.1.). Porträtfotos können eine beeindruckende und prestigeträchtige soziale Beziehung andeuten (Kapitel 2.7.). Pa Paul hat beispielsweise mein vergrössertes Porträt in der Stube an der Wand hängen. Die soziale Beziehung zu einem weissen Mann – in diesem Fall eine Freundschaft - ist wie verschiedentlich angesprochen enorm imagefördernd.<sup>647</sup> Aber auch selbst mit Sach- und Objektfotografie kann unter Umständen Beindruckungsmanagement betrieben werden. So schien mich Kenneth durchaus beeindrucken zu wollen, indem er mir sein Foto mit seiner Lieferung von Naturalien (Abb. 233) vorwies, die er als Schwiegersohn verpflichtet war, an einen von den Eltern und der Familie seiner Frau durchgeführten *cry-die* (siehe Glossar) zu bringen. Kenneth wollte mich wohl beeindrucken, weil es schliesslich nicht selbstverständlich ist, das jemand in Kamerun das Geld für Naturalien (Hühner, Palmöl etc.) in der auf dem Foto gezeigten Menge aufbringen kann.<sup>648</sup>

Vielfach haben mir gegenüber die Leute erwähnt, dass das Fotozeigen nur zur blossen *Unterhaltung* (*entertainment*) geschehen würde. Dieses Phänomen kann man als ein weiteres Sub-Genre des extrovertierten Fotozeigens betrachten. Der mittlerweile verstorbene *fon* vom *fondom* "XY" (anonymisiert) in der Region Nordwest meinte einmal durchaus zutreffend, dass Fotos gut dafür seien, um die Zeit tot zu schlagen: "*They are for killing time.*"<sup>649</sup> Wie fürs Beeindrucken kommen zur Unterhaltung praktisch alle möglichen Fotos im Sinne der im Kapitel 2.8 erwähnten Genres in Betracht.

Fotos können des Weiteren Räume oder Gegenstände *markieren*. Dieses Markieren kann als ein weiteres Genre des extrovertierten Fotozeigens gelten. Porträtfotos, die in Räumen ausge-

---

<sup>647</sup> Beobachtung und Gespräch mit Pa Paul am 13.9.09 in seinem Zuhause in Bamenda.

<sup>648</sup> Begebenheit vom 21.12.07 in Yaoundé.

<sup>649</sup> Gemäss Gespräch mit dem *fon* vom *fondom* "XY" am 1.6.06 in seinem Palast.



stellt werden, deuten eigentlich immer darauf hin, dass die darauf porträtierten Personen in irgendeiner Beziehung zum Raum und/oder zu den sich dort üblicherweise aufhaltenden Menschen gehören (Kapitel 7.2). Das Markieren von Räumen (Büros, Läden und Stuben etc.) mit eigenen Porträtfotos *kann* auf einen gewissen Stolz, auf einen Besitzanspruch oder etwa im Geschäft oder Palast auf einen Macht- und Herrschaftsanspruch hinweisen. Dies ist besonders der Fall, wenn es sich um unübersehbare vergrößerte Porträts handelt, die hoch an den Wänden platziert sind oder einen grossen Bereich einer Haus-/Stubenwand ausfüllen (Kapitel 4.2.). Die darauf Porträtierten können so stolz vermitteln, dass ihnen die jeweiligen repräsentativen Räumlichkeiten gehören und dass sie es im Leben zu etwas gebracht haben. In Geschäftsräumlichkeiten sollen solche vergrößerten Porträts BesucherInnen und KundInnen gelegentlich anzeigen, wer der Boss ist, wie manche Geschäftsbesitzer oder Manager hier und da in Interviews anklingen liessen. Auch Schreibtische in Büros können mit Porträtfotos markiert werden. Sie kommunizieren meinen Eindrücken nach stolz, wer dort ein eigenes Pult zur Verfügung hat, was - angesichts des Rufes, dass Bürojobs hohes Einkommen bringen und höhere Fähigkeiten verlangen - das gesellschaftliche Prestige verdeutlichen kann (Kapitel 4.3.1.2. und 4.3.1.3.).

Porträtfotos in Räumen können andererseits neben Eigentums- und Machtansprüchen auch Zugehörigkeit, sozialen Bande, Zuneigung oder gar Verehrung der darauf porträtierten Personen bedeuten. So kommunizieren etwa die vergrößerten Porträtfotos der Familienmitglieder in der Stube eines Haushalts das soziale Band und die Einheit der Familie und machen deutlich, dass dies das Haus und der (Aufenthalts-)Raum dieser Familie ist. Bereits Pierre Bourdieu hat auf die sozial integrative Wirkung von Familienfotos in Haushalten hingewiesen. So lassen die in Fotoalben etc. zu findenden Fotos im Postkartenformat beispielsweise an Familienfeste und somit an die glückliche familiäre Gemeinschaft erinnern. Solche Fotos haben daher die potentielle Wirkung, dass sich die Familienmitglieder mit ihrer Familie noch stärker identifizieren (vgl. Bourdieu 1983b:31).

Fotos können nicht nur Räume, sondern auch *Gegenstände* auch "markieren". Das Passfoto kann in der Brieftasche/Geldbörse platziert werden. Bei Diebstahl oder Verlust ist der Nachweis des Eigentums der Brieftasche/Geldbörse (besser) möglich.<sup>650</sup> Aus demselben Grund kann auf Mobiltelefonen das eigene fotografische Konterfei als Standardhintergrundbild gespeichert werden. Diese "Eigentumssicherung" des Mobiltelefons ist insbesondere bei Leuten häufig, die ihr Geschäft mit einer *call box* betreiben. Eine *call box* ist ein Stand am

---

<sup>650</sup> Passfotos in der Brieftasche beziehungsweise in der Geldbörse mitzuführen, kann auch andere Vorteile haben. Man vergisst nicht, dass man ein Passfoto auf sich hat, gibt so nicht unnötig Geld aus und hat es bei einem allfälligen administrativen Vorgang jederzeit zur Hand.

Strassenrand, wo Gesprächseinheiten fürs Mobiltelefon (*credits*) gekauft oder wo mit dem Handy des Betreibers/der Betreiberin der *call box* Telefongespräche gegen Bezahlung geführt werden können. Da das Mobiltelefon der Betreiberin/des Betreibers der *call box* häufig in fremde Hände gerät, ist in diesem Fall eine solche "Eigentumssicherung" besonders sinnvoll. Selbst auf Kameras von Fotografen habe ich manchmal ein Passfoto angebracht gesehen. Fotografen besitzen so bei Verlust, etwa beim Liegenlassen der Kamera im Fotolabor oder nach einem Diebstahl (sofern er sofort entdeckt wird) den Beweis, dass die Kamera ihnen gehört (Abb. 252).<sup>651</sup> Das Passfoto ersetzt in diesen Fällen den schriftlichen Zettel, den die Fotografen mit ihren Angaben (Name, Telefon-Nummer etc.) oft auf die Rückseite des Kameragehäuses kleben.

#### **4.3.1. Raumzentriertes extrovertiertes Fotozeigen, das wichtige Genre des "Hausbesuchs" und die Fotosammlungen**

Sich-Vorstellen, Beeindrucken, Unterhalten sowie das Markieren von Räumen und Gegenständen sind ganz allgemeine Genres des extrovertierten Fotozeigens, die *potentiell* in fast allen möglichen Räumen (auf der Strasse, in Restaurants und Bars etc.) stattfinden können.

Doch in der Praxis geschieht das extrovertierte Fotozeigen besonders häufig in ganz bestimmten Räumen und Situationen, insbesondere bei privaten Hausbesuchen. Man kann deshalb vom Genre des "Hausbesuchs" sprechen. Allermeistens wurden mir Fotos gezeigt, wenn ich private Haushalte in Bamenda besuchte. Aber auch beim Besuch von Büros und anderweitigen Geschäftsräumen, von Hilfs- und Nichtregierungsorganisationen, Behördenstellen und Palästen findet man in der Region Northwest wie erwähnt häufig die Präsentation von Fotos vor. SchülerInnen untereinander zeigen sich Fotos auch gerne während des Schulbesuchs auf dem Campus.

Oft werden in Haushalten besonders zu Beginn einer Bekanntschaft die vorhandenen Fotosammlungen hervorgeholt. Wurden alle Fotos einer Person gezeigt, so präsentiert man sie danach kaum ein zweites Mal. Das heisst, es werden für eine solche Person tendenziell nur noch die neuesten Fotos hervorgeholt und ihr vorgewiesen. Das ist dann eine Art des "Up-Datens" beziehungsweise des Auf-den-neuesten-Stand-Bringens sowie allenfalls des erneuten Beindruckens, des Vorstellens von bisher unbekannten Leuten im eigenen sozialen Umfeld etc. (Kapitel 4.3.3).

Mit dem (erstmaligen) Besuch in privaten Haushalten kann ein aktiveres extrovertiertes Zeigen der Fotosammlungen (Fotoalben etc.) verbunden sein. In anderen Räumen wie in

---

<sup>651</sup> So zum Beispiel gemäss Beobachtung und Gespräch mit *Magic Photo* (anonymisiert), Bamenda, am 24.1.06.

Geschäften oder in Palästen geschieht das Fotozeigen öfter auf passive Weise (also ohne aktive Zeigehandlungen) mit an den Wänden exponierten Porträtfotos.

#### 4.3.1.1. Haushalte und ihre Fotosammlungen

Wie gerade erwähnt ist es in vielen sub-saharischen Gegenden üblich, dass bei Hausbesuchen dem Gast ganze Fotosammlungen vorgelegt werden (vgl. Behrend/Wendl 1998:8-9; vgl. Wendl 1998a:45) – oft schon beim ersten Hausbesuch. Das Zeigen von Fotos im Sinn von Sich-Vorstellen oder einfach zur Unterhaltung ist bei den Besuchen privater Haushalte übliche gesellschaftliche Konvention. Eine Fotosammlung besteht in Haushalten häufig aus losen Fotos in einem Umschlag, aus einem Fotoleporello aus Kunststoff oder aus einem gediegeneren und teureren Fotoalbum mit papierenen Seiten.

Die Foto-Leporellos und die Foto-Alben mit Papierseiten werden in Bamenda “Album“ (*album*) genannt. Die Plastik-Leporellos kosten je nach Grösse und Seitenzahl ein paar hundert bis etwa tausend XAF. Sie besitzen Klarsichteinlagetaschen für meist ein oder drei Fotos pro Seite. Abb. 253 und 254 zeigen typische Seiten aus Plastik-Fotoleporellos. Auf den Umschlagsdeckeln dieser Fotoleporellos aus Plastik werden meist irgendwelche Fussballstars, Mode-Models oder global bekannte Hollywood-Grössen abgebildet (Abb. 255, Abb. 256).<sup>652</sup> Letztere sind allerdings gleichwohl Leuten in Bamenda nicht immer bekannt.

Die Plastik-Leporellos, Alben mit Papierseiten und losen Fotostapel beziehungsweise Fotohaufen werden nicht selten in Stuben beim Couchtisch oder auf beziehungsweise in einer Kommode verwahrt. So liegen sie praktisch jederzeit zum Zeigen bereit (siehe Abb. 257).

Die losen Fotostapel sammeln sich manchmal an, bis wieder einmal Geld für ein (weiteres) Fotoleporello oder Fotoalbum vorhanden ist. Ärmere Leute können oder wollen sich solche Fotoleporellos oft nicht leisten. Lose Fotos werden häufig in Plastiksäcken, Briefumschlägen, Schachteln, geflochtenen Körben oder in Koffern gesammelt oder zum Schutz einfach in Zeitungspapier eingewickelt. Das ist in Bamenda wie offenbar in manchen anderen sub-saharischen Städten so (vgl. Werner 1993:45). Oft bleiben in Bamenda die Fotos in den Haushalten in den Tüten der Fotolabors. Es gibt jedoch auch ausgefallene Weisen, Fotos aufzubewahren: Ma Glory beispielsweise hatte unter anderem einen speziellen Platz für ihre Fotos: Bei ihr fanden sich ganze 151 Fotos im Postkartenformat in einer grossen Brieftasche!<sup>653</sup>

---

<sup>652</sup> Aber auch hier zeigt sich die globale Zirkulation der Bilder.

<sup>653</sup> Gemäss Beobachtung am 11.12.06 im Haus Ma Glorys in Bafut.

Als Aufbewahrungsort für Fotos im Postkartenformat dienten früher gemäss InformantInnen insbesondere geflochtene Körbe und schöne Bambusmatten (*kwarakwara*<sup>654</sup>). Bei der mit Nägeln an der (Stuben-)Wand aufgehängten Bambusmatte (*kwarakwara*) wurden Fotos zwischen den feinen Bambuslatten eingeschoben (Abb. 258). Geflochtene Bambusmatten und Körbe sieht man heute jedoch als Aufbewahrungsort für Fotografien im Allgemeinen nur noch selten. Mit einer grösseren Bambusmatte liess sich - etwa in der Stube oder im Büro - eine ganze Fotosammlung mit mehreren Dutzend Fotos im Postkartenformat ausstellen. Fotos im Postkartenformat können auch an Wänden exponiert werden, indem sie auf ein A4-Papier oder auf ein Poster geheftet werden. Solche kostengünstige Vorzeigeweisen findet man vor allem in Büros oder allenfalls auch in einem ärmeren Haushalt. Das direkte Befestigen von Fotos im Postkartenformat auf der Hauswand mit Reissnägeln oder mit Klebestreifen kommt gelegentlich auch vor.

Pa Lewis hat mir berichtet, dass vor zwanzig, dreissig Jahren in der Stadt Bamenda die Familienmitglieder noch weniger häufig als heute individuelle Fotosammlungen besaßen. Die Fotos wurden kollektiv aufbewahrt - etwa in einem geflochtenen Korb.<sup>655</sup> Auf dem Land werden vielleicht heute noch die Fotos häufiger als in der Stadt kollektiv gesammelt. So habe ich im Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest die Erfahrung gemacht, dass in mehreren Haushalten keine Fotosammlungen vorhanden waren. Gemäss den Eltern hatten ihre Kinder alle Fotos in die Stadt mitgenommen, um sie dort im Bekanntenkreis zu zeigen. Die "Landkinder" verbrachten in der Stadt ihre Schulferien bei Verwandten oder gingen dort zur Schule.<sup>656</sup>

Nach all meinen Erfahrungen teilen heute in der Stadt Bamenda oft nur noch die Ehepaare (mit ihren kleinen Kindern) ihre Fotosammlungen. Jugendliche Kinder dagegen besitzen bald einmal ihre eigenen fotografischen Sammlungen. In der gegenüber dem Land wohlhabenderen Stadt kann man sich individuelle Foto-Leporellos eher leisten. Die städtischen Eltern fördern gewissermassen auch separate Fotosammlungen, wenn sie für das Kind nach seiner Geburt ein separates Album anlegen.

Jugendliche Singles besitzen in der Stadt Bamenda häufig zwischen etwa zwanzig bis achtzig Fotos, manchmal auch mehr. Junge Frauen haben oft mehr Fotos als junge Männer. Nach den Aussagen der Fotografen verzichten junge Männer auch hier und da auf eigene Fotos, damit sie sie ihren Freundinnen Fotos spendieren können. Das ist nach Buckley (2003:152-153)

---

<sup>654</sup> Besonders filigrane Bambusmatten wurden beziehungsweise werden nach Informanten im Nordosten der Region Nordwest im *fondom* Binka hergestellt.

<sup>655</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Lewis am 20.10.06 in Bamenda.

<sup>656</sup> Gesammelte Daten beim Besuch mehrerer Haushalte im Dorf "Z" Mitte Juni 2006.

auch in Gambia so. Besonders Frauen geniessen es wie erwähnt, ihre eigene Attraktivität auf Fotos zu sehen.

Geld ist, was die Anzahl Fotos in Haushalten betrifft, ein ganz zentraler Faktor: In Fotosammlungen kann sich deshalb anhand der Anzahl und Grösse der Fotos zeigen, ob Geld vorhanden war oder ist. Viele Fotos zu besitzen kann deshalb durchaus beeindruckend sein.<sup>657</sup> Tendenziell gilt, dass reiche Leute viele Fotos besitzen, ärmere hingegen nicht so viele oder in Einzelfällen sogar fast keine. So habe ich in Bamenda den jugendlichen und unverheirateten Felix getroffen, der bisher in seinem Leben nur wenig Einkommen generierte. Er besass deshalb nur gerade ein Dutzend Fotos.<sup>658</sup> Andererseits habe ich im Haushalt Ma Glorys, der praktisch immer ein hohes Einkommen hatte - Ma Glory übt wie ihr verstorbener Ehemann als Staatsangestellte den Lehrerberuf aus -, sehr viele Fotos zählen können. Ende 2006 fanden sich in diesem Haushalt ganze 637 (!) Fotos im Postkartenformat und mehr als ein Dutzend vergrösserte Porträtfotos. Die drei Kinder Ma Glorys, die im Schulalter waren, hatten bereits je 18 bis 34 Fotos in ihren individuellen Fotoleporellos.<sup>659</sup> Im Haushalt des sehr reichen kamerunischen Politikers Pa William in Bamenda bekam ich neun dicke und schwere Foto-Alben mit insgesamt mehr als tausend Fotos zu sehen. Die Fotos hielten oft kirchliche Ereignisse fest (katholische Priesterordinationen, Prozessionen etc.), da diese Familie sehr mit der katholischen Kirche verbunden ist und gerade die inzwischen verstorbene Ehefrau in der katholischen Kirche stark engagiert war.<sup>660</sup>

Was den inhaltlichen Aufbau der Fotosammlungen betrifft, legen heute - wie soeben erwähnt - viele Leute ihre Fotos sorgsam in die Plastik-Sichttaschen ihrer Foto-Leporellos. Ist nicht genug Platz in einem Leporello vorhanden, so platzieren dort nicht wenige Leute in Bamenda nur die besten respektive die ihnen liebsten Fotos. Mitunter können die beliebtesten Fotos auch die neusten sein. Von diesen ist man tendenziell besonders begeistert, weil sie die neuesten Errungenschaften wie neue Kleider, Schuhe, Schmuckstücke, Armbanduhren, Mobiltelefone oder eine neue Frisur dokumentieren. Solche Fotos repräsentieren auch sonst gut, denn sie sind noch neu, ohne Vergilbung, Schmutz und Abnutzung. In dieser Hinsicht sind sie alten Fotos überlegen, wenn es darum geht, einen guten Eindruck zu hinterlassen. Zudem ist ganz offensichtlich häufig auch der Wunsch der Leporello-EignerInnen vorhanden, mit einer frisch zusammengestellten Fotosammlung die eigene soziale Umgebung über die Ereignisse im eigenen Leben aufzudatieren (Kapitel 4.3.3). Dazu müssen allerdings alte Fotos

---

<sup>657</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory in Bafut am 25.10.06.

<sup>658</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Felix am 21.10.06 in Bamenda.

<sup>659</sup> Gemäss mehreren fotografischen Dokumentationen in Ma Glorys Haushalt in Bafut.

<sup>660</sup> Beobachtung im Haushalt von Pa William am 7.9.06 in Bamenda.

aus dem Foto-Leporello entfernt werden. Ein neues Leporello zu kaufen, nur um wieder freie Klarsichttaschen für Fotos zu haben, ist aufgrund des dafür benötigten Geldes für viele Leute keine gute Option. Beim Ersatz der alten Fotos durch neue findet gleichsam – wie es Wendl (1998a:45) nennt - eine “Aktualisierung“ der Fotosammlung statt.

In den Plastikleporellos folgen der Reihe nach häufig zuerst die wichtigsten aktuellen und die den FotoeignerInnen am schönsten erscheinenden Fotos – sei dies wegen der porträtierten Personen oder wegen der neuen Anschaffungen. Des Öfteren bekommt man als Hausbesucher erst in zweiter Linie die älteren, nicht so schönen und als weniger gut erachteten Fotos zu sehen. Sie erinnern bei älteren Personen oft an frühere Lebensabschnitte und werden den Besuchern manchmal auch ganz "vorenthalten" - vielleicht, weil sie fürs gegenwärtige Leben weniger repräsentativ sind. Gleichwohl können alte Fotos den Ruhm vergangener Tage wie etwa damals gemachte prestigeträchtige Anschaffungen zeigen und in diesem Sinn anderen Leuten präsentiert werden - zumindest nach meinen gelegentlichen Erfahrungen.

Die älteren Fotos befinden sich also oft in separaten losen Fotostapel und Fotohaufen, in separaten Fotoleporellos oder in alten Foto-Alben. Speziell die älteren Farbfotos leiden meist unter dem Klima und der Feuchtigkeit.

Dass Fotos von materiellem Wert wie auch wegen der Erinnerungen kostbar sind, zeigt sich auch in ihrer oft behutsamen Aufbewahrung. Viele Leute in Bamenda bezeichnen die Fotoalben und Plastik-Leporellos als einen guten Schutz für ihre Fotos. Fotos sind wie schon in Kapitel 2 gelegentlich erwähnt mit 300 Francs bis 400 XAF (0.75 bis 1 CHF) für durchschnittliche EinwohnerInnen Bamendas relativ teuer. Manche Leute in Bamenda schützen ihre Fotos zusätzlich, indem sie in die Sichttaschen ihrer Fotoleporellos kleine zerknüllte Papierstückchen legen. Damit sollen die Fotos etwas Luft erhalten und so in den Sichttaschen vor sich entwickelnder Feuchtigkeit und damit einhergehendem Schimmel geschützt werden. Das teils sehr sorgfältige Aufbewahren der eigenen Fotos in Fotoalben geschieht aber auch deshalb, weil die Leute das Medium Fotografie wegen seiner gesellschaftlich-repräsentativen Funktion schätzen. Man kann sich damit wie erwähnt anderen Leuten vorstellen und das eigene Prestige und Potential andeuten. Gebundene Alben mit Papierseiten sind oft nur in wohlhabenderen Haushalten anzutreffen. Solche Alben kosten üblicherweise mehrere tausend XAF. Sie sind ein beeindruckendes Zeichen von Luxus und sozial sehr repräsentativ. Ein solches Album lässt auf höhere (frühere oder heutige) finanzielle Möglichkeiten eines Haushalts schliessen.

Ein teures Fotoalbum wird gerne angeschafft bei Geburten und Hochzeiten, um diese wichtigen prestigeträchtigen Momente eindrucksvoll zu dokumentieren. Zu heiraten und Kinder zu

haben, sind wie erwähnt gesellschaftliche Erwartungen und werden mit Respekt honoriert (Kapitel 2.7.). Auch junge Frauen verwenden gelegentlich teure papierene Foto-Alben. Eine junge Frau kann mit besonderen Alben unter ihresgleichen und gegenüber dem anderen Geschlecht punkten. Abb. 259 zeigt die erste Seite eines solch teuren Albums mit Papierseiten, auf der sich eine junge Frau in romantischer Weise als eine Königin des Fotoalbums (*"Queen of the Album..."*) und mit gemaltem Blumenornament vorstellt. Solche besonders schön hergerichtete Foto-Alben stehen unter Jugendlichen für Raffinesse und "Klasse".

Sehr oft lässt sich allein aufgrund der Lichtbilder in einer Fotosammlung auf deren Besitzer oder deren Besitzerin schließen: Er oder sie ist in der Regel auf den Gruppen- und Einzelporträtfotos insgesamt am häufigsten abgebildet. Des Weiteren weist oft das erste Foto (Einzelporträt) auf der ersten Seite auf die Eignerin oder den Eigner eines Foto-Leporellos/Foto-Albums hin. Dies ist ein typisches Element beim inhaltlichen Aufbau der Fotosammlungen. Die Eignerin respektive der Eigner der Fotosammlung trachten häufig danach, sich sogleich als Erstes dem Betrachter der Fotosammlung vorzustellen. Bei den Foto-Leporellos und Foto-Alben von Ehepaaren und ihren Kleinkindern, also sozusagen bei Familienalben, finden sich als erste Fotos auf der ersten Seite oft das fotografische Doppelporträt des Ehepaares oder die Einzelporträts des Ehepaars. Häufig soll das erste Foto in Foto-Leporellos und Foto-Alben auch besonders beeindruckend und – etwa angesichts der Kleidung - prestigeträchtig sein oder anderweitig die EignerInnen der Fotosammlungen in einem guten Licht zeigen. Auf Abb. 260 ist das vorderste Foto aus dem Foto-Leporello des jungen, unverheirateten Alexander aus Bamenda zu sehen. Es zeigt ihn in Schuluniform und mit der Textlegende: *"Hard work Is my Priority."* Damit wollte er wohl auf die BetrachterInnen einen guten charakterlichen Eindruck machen. Textlegenden werden in Fotoleporellos und Fotoalben gelegentlich hinzugefügt. Sie dienen hier und da auch dazu, mit Humor zu unterhalten, die eigenen Meinungen und Standpunkte mitzuteilen oder auch mit weisen Sprüchen und Lebensweisheiten zu beeindrucken. Textlegenden schmücken seltenerweise auch vergrößerte Fotos an Wänden in Palästen, Stuben (Abb. 213), Büros, Hotels (Abb. 277) etc.

Wie sehr das erste Foto in einem Fotoleporello oder in einem Foto-Album beeindrucken soll, zeigten mir auch jene Fälle, in welchen mein eigenes fotografisches Porträt als oberstes und erstes Foto erschien. Die soziale Beziehung zu einem weissen Mann ist wie verschiedentlich erwähnt in Kamerun sehr reputationsfördernd. Sie insinuiert Zugang zu viel Geld (vgl. Nyamnjoh 2002; Nyamnjoh/Page 2005).

Junge Männer lieben es in Bamenda, nicht nur sich selbst, sondern auch stolz das Foto ihrer Freundin auf der ersten Seite ihres Fotoleporellos vorzuweisen. Dies einerseits, um damit

anzugeben (Kapitel 2.8.2.4.) und andererseits, um stets wieder rasch das Foto mit der geliebten Partnerin anblicken zu können.<sup>661</sup>

Nachdem nun erste Aspekte zum Aufbau von Fotosammlungen genannt worden sind, werden im Folgenden ganz allgemein ihre Ordnungen vorgestellt werden. Die Fotos einer Fotosammlung können "chaotisch", aber auch thematisch geordnet sein oder zumindest so erscheinen. Viele InformantInnen vermochten nur schlecht darüber zu sprechen, wie sie ihre Fotos sortieren. Grundsätzlich konnte ich jedoch folgende Typen von (Un-)Ordnungen in den Fotosammlungen vorfinden:

- 1) "Chaos": Fotos, die ungeordnet in losen Fotostapeln und -haufen, in Fotoleporellos oder Alben zu finden sind.
- 2) Chronologische Ordnung.
- 3) Anderweitige Sortierungen von Fotos, die AkteurInnen einerseits (3.a) ohne weiteres Zutun (passiv) oder (3.b) aktiv betreiben.

Zu 1): Ein loser Sammelhaufen oder -stapel von Fotos beinhaltet oft keine bestimmte Thematik und hat meist auch keine chronologische Reihenfolge. Das ist etwa bei losen Fotos in einer Papiertüte, in einem Korb, in einer Schachtel etc. der Fall. Auch bei Foto-Leporellos sind "Unordnungen" möglich. Kinder schauen zudem gerne Fotos an, wobei sie die Fotos aus den Sichttaschen der Foto-Leporellos nehmen und durcheinanderbringen. Männer kümmern sich im Allgemeinen weniger als Frauen um ihre Fotosammlungen. Sorgfältige Sortierungen von Fotos sind also bei Männern - zumindest in der Tendenz - weniger anzutreffen. Es gibt aber gleichwohl Männer in Bamenda, die ihre Fotos sehr sorgfältig aufbewahren.

Zu 2): Die chronologische Ordnung kann sich automatisch durch fortwährendes Ablegen der neuen Fotos ergeben. Ist ein Foto-Leporello oder ein Fotoalbum voll geworden, werden die neueren Fotos einfach als lose Fotos gelagert – vielleicht in Tüten oder zwischen den Seiten des Fotoleporellos beziehungsweise -albums. Dies, bis man sich wieder ein Foto-Leporello oder ein Foto-Album leisten kann. Durch das chronologische Ablegen in Leporellos oder Fotoalben können sich grössere oder kleinere thematische Blöcke und Einheiten, zum Beispiel von Anlässen, ergeben. Nach meiner Erfahrung wird eher in seltenen Fällen die chronologische Ordnung im Nachhinein aktiv betrieben.

Zu 3.a): Automatisch und passiv ergibt sich eine gewisse Sortierung, wenn die vom Fotografen an einem bestimmten Anlass hergestellten Fotos weiterhin beisammen *en bloc* gelagert werden.<sup>662</sup> Dies ist dann eine ohne weiteres Zutun erstellte thematische Zusammenstellung.

---

<sup>661</sup> Gemäss Gespräch mit dem jungen Mann Alexander am 11.8.09 in Bamenda.

<sup>662</sup> Die Fotografen liefern mehrere Fotos häufig in den Tüten der Fotolabors, worin sie nicht selten weiter aufbewahrt werden.



Das blockweise Aufbewahren von Fotos kann den Vorteil haben, dass je nach Bedarf ihre Betrachtung unberücksichtigt bleiben kann. Speziell bei Fotos von Beerdigungen, die wieder Trauer hervorrufen könnten, wird von einer separaten Aufbewahrung Gebrauch gemacht. Solche Fotos könnten nämlich die eigene Stimmung wie auch jene der sonst zumeist fröhlichen Besuchsatmosphäre stören (Kapitel 4.1.). So musste ich zum Beispiel im Fall von Leila, einer jungen Frau in Bamenda, unter all ihren Fotos die Tüte mit den Lichtbildern von den Bestattungsfeierlichkeiten für ihren verstorbenen Vater selbst ausfindig machen, denn sie hätte mir diese nie gezeigt.<sup>663</sup>

Automatisch stellt sich eine thematische Sortierung auch ein, wenn ganze Foto-Alben oder Plastik-Leporellos für die Ablage von Fotos eines bestimmten Anlasses (Geburt, Hochzeit etc.) erworben werden. Erhalten die Fotografen für bestimmte Anlässe grössere Aufträge, so erstellen sie die Foto-Alben und Foto-Leporellos manchmal selber und reihen die Fotos auch gleich chronologisch - der Abfolge des Anlasses gemäss - ein (Kapitel 2.8.5.). Machen die Fotografen die Fotoalben für gute Freunde, geschätzte oder hohe Persönlichkeiten bereit, geben sie sich manchmal viel Mühe, indem sie den Fotos - ein zusätzlicher Service - unterhaltende oder erklärende Textlegenden beifügen. Bei guten Freunden können ihre Textlegenden auch scherzhaft ausfallen. Ganz vorne im erstellten Fotoalbum können die Fotografen dieses unter Umständen auch mit ihrer Widmung und ein paar einführenden Zeilen hinsichtlich des Anlasses (Art und Datum des Anlasses etc.) versehen.

Zu 3.b): FotobesitzerInnen beginnen manchmal erst dann aktiv Sortierungen in ihren Sammlungen zu schaffen, wenn nicht mehr genügend Platz für neue Lichtbilder in den Leporellos und Alben vorhanden sein sollte. Solche Umstände fördern zudem eine bewusste Auswahl, die darauf abzielt, welche Fotos gut konserviert und präsentabel gezeigt werden können. Aussortierte Fotos gelangen meist in lose Fotohaufen und -stapel (Tüten, Umschläge, Plastiksäcke) oder werden allenfalls als überzählig zwischen die Seiten der Leporellos und Alben gelegt. Die aktiv vorgenommene Auswahl von Fotos beschränkt sich nach meinen Beobachtungen häufig auf die neuesten und beeindruckendsten Fotos.

Selbstverständlich ist eine Änderung der Reihenfolge der Fotos in Fotoalben mit Papierkarton- oder Kartonseiten nur möglich, wenn sie nicht mit Leim eingeklebt wurden. Praktisch sind Fotoalben mit Kartonseiten, auf denen Fotos mit reversibel haftenden Klarsichtfolien platziert werden können (Abb. 259).

Die Abfolge von Fotos in den Fotoleporellos und Foto-Alben lässt sich verschieden gestalten. Eine mögliche aktiv vorgenommene Sortierung besteht darin, die Mitglieder der eigenen

---

<sup>663</sup> Beobachtung und Gespräch am 17.7.06 in Leilas Haushalt in Bamenda.

Kernfamilie zuerst und dann die weiteren Porträtfotos von Verwandten und Freunden zu berücksichtigen. Im Fotoleporello von Mike, einem jungen Mann in Bamenda, gestaltete sich Anfang 2007 die Reihenfolge so: Auf der ersten Doppelseite als Erstes ein Foto seines Vaters (Abb. 261), dann ein Doppelporträt, das Mike und seinen Bruder zeigt (Abb. 261). Die nächste Doppelseite zeigte zunächst ein Foto seiner Familie mit Vater, Mutter, Bruder und ihm selbst (Abb. 262). Dann begann bereits der Abschnitt mit jenen Fotos, die Mikes beste Freunde porträtierten (Abb. 262). Nachdem Mike zuerst sein soziales Umfeld, seine Kernfamilie und dann seine Freunde, vorgestellt hatte, schloss das Leporello mit jenen Fotos, die seine Träume als kommender Musikstar, unter anderem in entsprechenden Posen, festhielten (Abb. 176). Diese Reihenfolge der Fotos macht Sinn, weil in Bamenda wie in anderen Gegenden des sub-saharischen Raums die eigenen sozialen Beziehungen als wichtigste Ressourcen gelten, die zudem die eigene Identität bestimmen. Erst zuletzt zeigt sich Mike als Individuum mit seinen Wünschen und Träumen.

Viele Fotos unterlegte Mike mit Textlegenden. Diese Legenden machen deutlich, wie aus Mikes Sicht die Fotos betrachtet werden sollen: Er fragt beispielsweise rhetorisch, ob sein Vater, er oder sein Bruder nicht hübsch (*“handsome“*) seien (Abb. 261 und 262). Auch damit zeigt sich wie so häufig, dass Fotos Eindruck machen sollen – sei es hinsichtlich des darauf zu sehenden Prestiges (Kleider etc.) oder sonstiger Attraktivität. Als ich dann Mike Ende 2007 wieder besuchte, war leider seine Mutter gestorben. Mike hatte zu diesem Zeitpunkt sein Foto-Leporello mit Lichtbildern der Beerdigung seiner Mutter aktualisiert (siehe unten: Kapitel 4.3.3.).<sup>664</sup> Bereits Vokes (2008:357-359) hat darauf hingewiesen, dass FotobesitzerInnen in ihren Fotosammlungen mit der Reihenfolge ihrer Fotos *“Narrationen“* erstellen können, die andere Leute sehen sollen.

Es werden auch separate thematische Fotosammlungen bewusst erstellt, die nicht jedem Besucher zugänglich sein sollten. Dass etwa *sexy pictures* aus allfälliger Scham und wegen der geltenden sozialen Normen separat gehalten werden, versteht sich von selbst (Kapitel 2.8.2.4 und 4.1.). So ist mir während eines Hausbesuchs bei einer besser gestellten Familie von Helena, einer jungen Tochter des Hauses, diskret ein Briefumschlag überreicht worden, der etwa ein Dutzend *sexy pictures*, teilweise mit Latexkleidern und hohen Stiefeln, enthielt. Dabei machte sie die verschmitzte Bemerkung, es hätte momentan keine anderen Fotos im Haus. Das war offenbar ihre besondere Fotosammlung, um Männer zu verführen.<sup>665</sup>

Auch im Nachhinein können Fotos bewusst zusammengelegt werden, die miteinander in einem bestimmten Zusammenhang zu betrachten sind. So hat Ma Regina, die Fotos von

---

<sup>664</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Mike am 25.12.07 in Bamenda.

<sup>665</sup> Gemäss Gespräch mit Helena am 8.9.06 in Bamenda.

verschiedenen Treffen einer Frauengruppe, bei welcher sie Mitglied ist, in eine Tüte gelegt. Sie meinte, sie wolle die Fotos dieser Frauengruppe beisammen haben.<sup>666</sup>

In Bamenda gibt es auch Fotosammlungen strikt nach Einzel- und Gruppenfotos geordnet, wie mir verschiedentlich berichtet wurde. Der mögliche Sinn einer solchen Sortierung war meinen InformantInnen in Bamenda unbekannt.

Auch sollen – wie ich in Bamenda hörte - in Fotosammlungen gelegentlich die Porträts von lebenden und toten Personen getrennt aufbewahrt werden. Hierzu konnten InformantInnen in Bamenda letztlich nur verbalisieren, dass die Lebenden und die Toten nicht zusammengehörten (Kapitel 4.3.2.).<sup>667</sup>

Dass die Nähe von Fotos zueinander in irgendeinem Sinn Wesensverwandtschaft, Gleichartigkeit und Gemeinschaftlichkeit (*togetherness*) ausdrücken können, ist bereits im Kapitel 4.2 angesprochen worden. Pa Charles, ein älterer verheirateter Mann, bewahrte sein eigenes Porträt zusammen mit seiner Jugendliebe auf, die er nicht hatte heiraten können. Dabei schob er sein Porträt in die Klarsichttasche mit dem Porträt seiner Jugendliebe (Abb. 263).<sup>668</sup>

Wie sehr manche Leute in Bamenda der Präsentation von Fotos ihre Aufmerksamkeit schenken, kann sich darin zeigen, dass sie alle Fotos in den Sichttaschen in gleicher Weise ausrichteten. Damit soll verhindert werden, dass beim Betrachten der Fotos das Foto-Leporello ständig gedreht werden muss. Einige Bekannte haben diese Praxis im Gespräch als einen Dienst an die BetrachterInnen der Fotosammlung erwähnt.

Nachdem nun vorwiegend die in Privathäusern und Appartements vorhandenen Sammlungen von Fotos im Postkartenformat behandelt worden sind, soll im Folgenden auf die Präsentation vergrößerter Fotos in den Haushalten eingegangen werden. Vergrößerte Fotos finden sich vorwiegend in der Stube. Für diese lokal hergestellten und etwas grösseren Fotoabzüge (beispielsweise im Format 24 x 30 cm) wird praktisch immer das sozial repräsentativste Genre ausgewählt, nämlich das bürgerliche Porträt, das in dieser Arbeit auch das korrekte formelle elitäre Porträt genannt wird (Kapitel 2.8.1). Vergrößerte Fotos in den Stuben der Haushalte zu präsentieren, hat in Kamerun eine lange Geschichte. Bereits zwischen 1905 und 1908 hatte es in Douala in der Palastpagode der königlichen Familie Bell vergrößerte Fotos

---

<sup>666</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 20.4.06 in Bamenda.

<sup>667</sup> Vielleicht geht es bei der separaten Aufbewahrung der Porträts von den Lebenden und Toten manchmal auch darum, eine "glückliche" und eine "traurige" Fotosammlung zu haben. So wollte Mitte 2009 Ma Regina von mir auf einem Foto eine Zusammenstellung von Porträts ihrer toten Verwandten haben – meines Wissens ein individueller Spezialfall. Sie meinte, sie wolle dieses von mir zu bewerkstelligende Foto benutzen, um jeweils kurz einen Blick auf ihre lieben Verstorbenen werfen. Das Foto könne sie dann rasch wieder weglegen. Ein etwas längerer Anblick all dieser Toten, wie das beim Hervorkramen der Einzelporträts der Fall wäre, würde sie nicht ertragen.

<sup>668</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Pa Charles am 21.8.06 in Bamenda.

und Gemälde an den Wänden - offensichtlich eine Aneignung europäischer Praktiken.<sup>669</sup> Dies zeigt eine fotografische Aufnahme bei Jacques Soulillou (1989:45), welche im Bildarchiv der Basler Mission zu finden ist (vgl. Schneider 2011:176).<sup>670</sup> Jürg Schneider legt zudem mit verschiedenen Beispielen dar, wie Afrikaner, die in Europa waren oder vermutlich in Afrika Zutritt zu den Häusern von Europäern hatten, sich schon im 19. Jahrhundert deren bürgerliche Wohnkultur aneigneten - etwa mit Fotos, Ölgemälden etc., die an die (Stuben-)Wand gehängt oder allenfalls auch hingestellt wurden (Schneider 2011:173-182).

In Bamenda hatte es in den 1950er Jahren fast nur in den vermögenderen Haushalten vergrösserte Fotos.<sup>671</sup> Heute findet man im urbanen Kamerun in vielen Haushalten grossformatige Lichtbilder an den Wänden. Man darf also auch bezüglich vergrösserten Fotografien feststellen, dass sich historisch ein soziales *trickle down* von den Eliten zu den breiten Bevölkerungsschichten ergeben hat (vgl. Kapitel 2.1.2). Insbesondere in finanziell armen Haushalten finden sich noch heute keine vergrösserten Fotos. Abb. 264 zeigt einen solchen von Armut gebeutelten Haushalt. An den Wänden des Zimmers, das als "Stube" dient, sind neben billigen Postern bloss vier relativ günstige Fotos im Postkartenformat zu sehen.

Sehr oft zeigen die grossformatigen Porträtfotos in den Stuben der Haushalte Bamendas die dort lebende Kernfamilie (Eltern und ihre Kinder) – wie anderswo im sub-saharischen Raum (vgl. Wendl 1998a:45). Gelegentlich finden sich in den Stuben auch vergrösserte Porträts von lieben Verwandten oder guten Familienfreunden. Die Stube ist der sozial repräsentativste Raum eines Haushalts. Dort werden die BesucherInnen empfangen. In der Stube hält sich auch die Familie auf. Es ist *der* (repräsentative) Raum der Familie. Das ehrende Andenken an die verstorbenen Familienmitglieder kann mit deren grossformatigen Porträtfotos zum Ausdruck gebracht werden. Der Ahnenglaube verpflichtet in sub-saharischen Gesellschaften zur Ehrung verstorbener Familienmitglieder, was unter anderem für die Usanz (mit-)verantwortlich sein könnte, dass vergrösserte Fotografien generell sehr hoch an der Wand respektive nahe der Decke platziert werden.

Relativ häufig erhalten in Bamenda Familienmitglieder ihr eigenes vergrössertes und daher relativ teures fotografisches Porträt an der Stubenwand erst nach ihrem Tod. Das ist offenbar auch in Ghana so (vgl. Haney 2004b:176,180). Dies hat damit zu tun, dass es bei einer Beerdigung geradezu als ein "Muss" betrachtet wird, ein vergrössertes, für alle Trauergäste sicht-

---

<sup>669</sup> Gemäss meinem Vortrag "*Photoscapes in Cameroon*" vom 6.5.09 an der dritten ECAS-Tagung in Leipzig. Die Datierung der entsprechenden fotografischen Aufnahme ergibt sich dadurch, dass die "Pagode" in Douala 1905 erbaut worden ist und zugleich auf der Stubenaufnahme auch noch Manga Nduembe Bell zu sehen ist, der 1908 verstarb (vgl. Soulillou 1989:44-45).

<sup>670</sup> Mission 21/Basler Mission: Bildarchiv: Referenznummer: impa-m29549. Siehe unter: [www. http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/) [Aufrufdatum: 6.7.2012].

<sup>671</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Thérèse am 9.6.06 im Dorf "Z" (anonymisiert).

bares Porträt zu exponieren. Ist kein vergrössertes Porträt von der verstorbenen Person vorhanden, so muss es zu diesem Zeitpunkt in Auftrag gegeben werden (Kapitel 2.8.1. und 4.3.2.).

Denkbar ist es, dass Ahnenporträts in der privaten Stube der Legitimation des Handelns der Hinterbliebenen dienen können (Förster 2005b:8). So kann ein Ahnenporträt auf die einstmals gegebenen Richtlinien eines Ahnen verweisen, die eingehalten werden müssen (Kapitel 4.4.). Auch dürfte es zutreffen, dass Ahnenporträts nötigenfalls die langjährige Ansässigkeit der Familie und den langjährigen Besitz des Landes, auf dem der Familienhaushalt zu finden ist, "belegen" können. Und ebenso kann wohl ein Ahnenporträt bei Bedarf auch die Legitimation des Familienoberhaupts (*chop chair*) vermitteln, da dieses dem Wunsch dieses Ahnen gemäss die Nachfolge dieses Amtes angetreten hat. Allerdings habe ich nie solche Situationen beobachtet, in welchen grossformatige Porträts in der Stube für irgendeine Legitimation gedient hätten, doch das Potential dazu scheint mir vorhanden. Die raren Porträtfotos der alten Ahnen zu besitzen ist überdies unter Familienmitgliedern beliebt und prestigeträchtig (Haney 2004a:168) - wie es auch prestigeträchtig ist, Lebenserfahrung zu haben, über die Geschichte der Familienahnen, ihre alten verwandtschaftlichen Verbindungen und die früheren Zeiten etc. Bescheid zu wissen. Dieses Prestige fällt traditionellerweise besonders den Ältesten zu.

Die in vielen Gegenden des sub-saharischen Raums gängige Praxis, Porträtfotos der Kernfamilie und allenfalls der Verwandten und der Ahnen in den Stuben zu exponieren, könnten AfrikanerInnen in der Kolonialzeit von den EuropäerInnen angeeignet haben (vgl. Kratz 2012:256). So war/ist es bekanntlich auch in den Stuben bürgerlicher Haushalte im euro-amerikanischen Raum üblich, die Porträtfotos der Eltern und der Kinder zu zeigen.

In den grossen Stuben wohlhabender Haushalte hat es in Bamenda gut und gerne ein halbes Dutzend bis manchmal zu zwanzig vergrösserte Porträtfotos an den Wänden. Neben vergrösserten Fotos finden sich an den Wänden der Haushaltsstuben, in Bamenda auch *parlor* oder *salon* genannt, oft einige weitere, teils prestigeträchtige Objekte. So etwa eine grosse Uhr, die prestigeträchtiges Luxusgut darstellt und aus emischer Sicht Modernität (moderne Technik, modernes Zeitbewusstsein) vermittelt.

Für Muslime in Bamenda spielt – wie in vielen muslimischen Ländern - ein fundamentalistisch-islamisches Bilderverbot keine Rolle.<sup>672</sup> Gleichwohl sind vergrösserte Fotos in den

---

<sup>672</sup> Ein Ausnahmefall stellt der islamische Gelehrte (*mallam*) Ali in Bamenda dar, welcher ein strenggläubiges islamisches Bilderverbot gutheisst und schliesslich mir die entsprechenden Stellen in den Schriften des Islams zitiert hat, obwohl er selbst – welch ein Widerspruch! – in der Stadt sogar als Fotograf gewerblich tätig ist! Er meinte aber mir gegenüber, solange ein Foto nicht aus reinem Vergnügen, sondern zu einem bestimmten Zweck gemacht werde, etwa um einen Beweis oder eine Erinnerung für das Erreichte zu haben, sei dies aus Sicht des Islams in Ordnung. Bei Ali war es denn sogar so, dass er wegen des von ihm so aufgefassten Bilderverbots in

Haushalten des überwiegend muslimischen Stadtviertel *Old Town* kaum je zu sehen. Gemäss verschiedenen Gesprächen hat dies damit zu tun, dass sich die häufig relativ armen Haushalte in *Old Town* fotografische Vergrösserungen nicht leisten können.

In anderen Gegenden des sub-saharischen Raums können islamistische Gedanken allerdings durchaus die Handhabung der Fotografie beeinflussen. So wurden an der ostafrikanischen Küste durch die Zunahme des islamischen Fundamentalismus ein Bilderverbot und insbesondere die fotografische Abbildung von Frauen diskutiert (Behrend 1998:27, 2012:237-240). Das hat etwa dazu geführt, dass auf Lamu, einer Insel nördlich von Mombasa, die fotografischen Porträts von Frauen aus den Schaufenstern gänzlich verschwanden (Behrend 1998:27; vgl. Behrend 2013).

Dass der Anreiz besteht, Fotos vergrössern zu lassen, die prestigeträchtige Momente zeigen, ist in den Kapiteln 2.8.1, 2.8.5 sowie 4.2 angesprochen worden. Wenn das Prestige eines grossformatigen Fotos nicht offensichtlich ist, kann dem im Übrigen auch verbal nachgeholfen werden. So hat Pa Raymond, Vorsteher eines Haushalts in Bamenda, während meinen ersten Kurzbesuchen bald einmal auf das vergrösserte Foto seines verstorbenen Veters gedeutet. Voller Stolz erwähnte er, dieser sei ein grosser Bauunternehmer und sogar der Chef von weissen Leuten gewesen. Er doppelte dann gleich noch nach und erzählte mit spürbarem Stolz, dass er den bevorstehenden *memorial service* dieses geliebten Veters mit über 1'200 geladenen Gästen mitorganisieren müsse. Die grosse Zahl von erwarteten Gästen und die damit angedeuteten finanziellen Ausgaben sind natürlich (nicht nur) aus kamerunischer Sicht überaus beeindruckend.<sup>673</sup>

Was für Fotos im Postkartenformat gilt, trifft auch auf vergrösserte Fotos zu: Je grösser deren Anzahl, desto vermögender gewöhnlich der Haushalt. Vergrösserte Fotos finden sich in den Haushalten häufig nur in der Stube - und wenn möglich gut sichtbar gegenüber dem Eingang (Abb. 265). Über den Schlafzimmereingängen weisen ab und an vergrösserte fotografische Porträts auf den Bewohner respektive auf die Bewohnerin des entsprechenden Raums hin (Kapitel 4.3.1.).

In Bamenda können gegebenenfalls selbst in reichen Haushalten grossformatige Fotos fehlen. Dies ist gemäss diversen Gesprächen auf verschiedene Gründe zurückzuführen. So gehen bei Umzügen relativ häufig Fotos verloren oder kaputt. Auch werden die vergrösserten Fotos nach Umzügen nicht immer gleich wieder in den Stuben platziert. Gerade die relativ wohlha-

---

seinem Geschäft die Gesichter der Werbeposter einer Telefongesellschaft übermalt hatte. Er meinte, dass solche Bilder, die Gesichter mit Augen besitzen, dem Teufel erleichtern würden, sich dort zu verbergen und zuzuschauen (gemäss Gespräch mit Ali am 24.7.09 in Bamenda).

<sup>673</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Raymond am 31.8.09 in Bamenda.

benden Staatsbeamten werden in Kamerun regelmässig in andere Regionen versetzt. Ein weiterer Grund mag sein, dass in Bamenda ein gewisser Trend beginnen könnte, die Stuben nach heutigem westlichem Geschmack einzurichten - oder was man dafür hält. Damit könnten in den Stuben vergrösserte Porträtfotos nach und nach verschwinden. So hat ein sehr reicher Beamter in Bamenda ein neues Haus gebaut und die Stube - gemäss seinem Sohn Jeff - nach den Fotografien in ausländischen Zeitschriften für Innenarchitektur eingerichtet. In der Stube dieses neuen Hauses, die sehr teuer und modern eingerichtet war, konnte man kein einziges vergrössertes Porträtfoto von Familienmitgliedern oder Freunden der Familie mehr sehen (Abb. 266). Auf meine Frage hin erklärte mir Jeff, dass allerdings in der Stube des alten Hauses seiner Familie noch sehr viele vergrösserte Fotos an den Wänden gewesen wären!<sup>674</sup> Ausländische Magazine über Mode, Dekorationen und Innenarchitektur sind in Kamerun relativ selten, aber sehr begehrt - offenbar um Vorbilder und Ideen für (eindrucksvolle) Inneneinrichtungen zu erhalten. So habe ich im Auftrag eines kamerunischen Bekannten im Dezember 2007 einige Zeitschriften, die Innenarchitektur und Wohnungseinrichtung zum Thema hatten, aus der Schweiz nach Kamerun mitgenommen.

Der guten Ordnung halber sei hier nochmals in Erinnerung gerufen, dass Fotos in Postkartenformat in verschiedenen Weisen in den Stuben ausgestellt werden können (siehe Kapitel 4.2.; Abb. 248, 267 und 268). Solches Exponieren erfolgt meist, weil das Foto unbedingt BesucherInnen gezeigt werden soll. Das mag unter anderem auch bedeuten, dass es im Fotoleporello für das entsprechende Foto keinen Platz mehr hat und/oder dass kein Geld für seine Vergrösserung vorhanden ist.

Im Folgenden soll der typische Ablauf eines privaten Besuchs geschildert werden. Kontakte können sich in Bamenda durch Begegnungen sehr schnell ergeben – und rasch ist man eingeladen. Besucher oder Gäste im Haus zu haben, gilt im Kameruner Grasland grundsätzlich als eine freudige Sache. Die *togetherness* und die sozialen Beziehungen werden wie gesagt hochgeachtet (Kapitel 2.7.).

Wenn bei einem beabsichtigten Hausbesuch niemand sofort zu sehen ist, klopft man an die Türe oder ruft "*kwong, kwong*"<sup>675</sup> (oder auch: *kwa, kwa*), um sich gegenüber den Haushaltsmitgliedern bemerkbar zu machen. Steht die Türe offen, ist das normalerweise ein Zeichen, dass jemand zuhause ist. Ist jemand im Haus, wird man eingeladen, in der Stube Platz zu nehmen. Anwesende Familienmitglieder, inklusive der Kinder, können ebenfalls vorbeikommen und grüssen. Abwesende Familienmitglieder werden einem mit der Familie noch nicht

---

<sup>674</sup> Gemäss Gespräch mit Jeff im Haus seines Vaters am 19.9.09 in Bamenda.

<sup>675</sup> Der Ruf "*kwong, kwong*" beziehungsweise "*kwa, kwa*" imitiert das Anklopfen an der Türe und bedeutet auf Deutsch so viel wie "klopf, klopf" oder "poch, poch".

vertrauten Besucher eher selten explizit anhand der vergrößerten Porträts in der Stube vorgestellt. Ein Gast weiss, dass dies wohl die übrigen Familienmitglieder sein müssen. Ein explizites extrovertiertes Zeigen kann durch aktive Gesten, Zeigebewegungen auf das entsprechende Foto, geschehen - zusammen mit einer Äusserung wie: „*Das ist mein Bruder dort!*“ [„*Na ma broda dat!*“; vgl. Kapitel 4.2.].<sup>676</sup>

Aus ethischen Gründen sagte ich meinen Gastgebern bald, dass der Grund für meinen Aufenthalt in Kamerun die Forschung auf dem Gebiet der Fotografie sei. Ein Umstand, der manchmal dazu führte, dass mir sogleich Fotosammlungen gezeigt wurden, was aber oft ohnehin geschehen wäre. Wie erwähnt ist dieses Überreichen von Fotosammlungen ein enormer kultureller Unterschied zu den anders gearteten Hausbesuchen im deutschsprachigen Raum, wo ein Gast kaum je Einblick in die Fotoalben der Familienmitglieder erhält. Die privaten Fotosammlungen gelten in vielen Gegenden des sub-saharischen Raums nicht als etwas Intimes und sehr Privates wie das etwa im deutschsprachigen Europa der Fall ist (vgl. Jahn 1960:204; Kapitel 4.2.).

Während man als Gast häufig auf ein Getränk<sup>677</sup> und/oder Essen eingeladen wird, überbrücken die Gastgeber die Wartezeit praktisch immer mit Unterhaltung. Diese besteht – wenn der Besucher mit der Familie noch nicht vertraut ist - sehr oft im Überreichen der eigenen Fotosammlung(en) (vgl. Buckley 2003:91). Hier und da wird in der Stube auch das Fernsehgerät eingeschaltet, sofern denn eines vorhanden ist und es nicht bereits läuft. Einmal etwa hat die Ehefrau das Fernsehgerät in meine Richtung gedreht, damit ich auf meinem Sessel den Inhalt des Fernsehprogrammes auch wirklich gut sehe.<sup>678</sup> Ein Fernsehgerät ist in Bamenda Luxus und Prestige, das durch das Einschalten dem Gast aktiv vorgeführt werden kann. Wenn die entsprechenden Lese-Geräte vorhanden sind, können auch (Musik-)Videos gezeigt werden. Auch Musikgeräte, etwa die Stereoanlage, können hier und da zur zusätzlichen Unterhaltung benutzt werden. Wenngleich dem Fotozeigen durch das Medium Fernsehen unterhaltungsmässig eine gewisse Konkurrenz entstanden ist, so bleibt jedoch bei den hier und da eintretenden Stromausfällen in der Stadt Bamenda nur noch das Fotozeigen als Option übrig. Die Fotos schaut der Gast meist noch vor einem allfälligen Essen an. Und sofern man es nicht schafft, alle Fotos vor dem Essen zu sehen, kann das Fotozeigen unter Umständen auch selbst nach dem Essen weitergehen.

---

<sup>676</sup> So zum Beispiel am 24.6.06 in einem Haushalt im Dorf "Z" (anonymisiert).

<sup>677</sup> Die kamerunische Gastfreundschaft ist für einen Europäer schon fast beschämend, sollte er kein Geschenk mitbringen. Denn nicht selten wird extra ein Kind des Hauses losgeschickt, um für den Besucher ein industriell gefertigtes Getränk wie ein Bier oder eine Limonade im nächsten kleinen Lebensmittelladen einzukaufen. Für einen durchschnittlichen kamerunischen Haushalt sind solche industriell gefertigten Getränke, die etwa 300 bis 500 XAF kosten, eine relativ hohe Ausgabe.

<sup>678</sup> Im Haushalt von Pa Anthony Mitte 2006 in Bamenda.



Auch wenn das Zeigen der Fotosammlung Unterhaltung sein mag, so führt es über das reine Unterhalten weit hinaus, weil sich dadurch die Gastgeberseite vorstellt, ihr eigenes soziales Beziehungsnetz offenlegt und es gewissermassen freundschaftlich dem Gast anbietet (Kapitel 4.2.). Soziale Beziehungen gelten - es sei hier ein weiteres Mal erwähnt - in Bamenda und im sub-saharischen Raum häufig als das höchste Gut und als die Ressource schlechthin. Erst durch die *togetherness* und sozial-reziproke Beziehungen ergibt sich das gute Leben - zumindest dieser kulturellen Idee nach (Kapitel 2.7. und 4.2.).

Wer die Fotosammlungen anzuschauen gelernt hat, kann manchmal zudem anhand der wiederkehrenden Gesichter auf den Fotos, aufgrund der Gesichtsähnlichkeiten, des Alters, des Personenarrangements bei Gruppenporträts, der Posen oder gar der *uniforms* erraten, wer die Kinder, wer die Eltern, wer die Verwandten und wer die Freunde der Gastgeberseite sind. Die Porträtfotos der Familienmitglieder an den Stubenwänden geben weitere Hinweise, wer wer ist (Kapitel 2.7.). Anhand der Belegschafts- und Arbeitsplatzfotos kann man ausmachen, welche Person welchen Beruf ausübt. Wer sich mit dem Rezipieren von Fotosammlungen vertraut gemacht hat, braucht die Erörterungen der Gastgeberseite, wer wer ist, manchmal nur noch sporadisch (vgl. Jahn 1960:204-206). Die Gastgeberseite lässt wohl auch deshalb den Gast manchmal einfach die Fotos schweigend anschauen. Manchmal bleibt man als Gast allein in der Stube zurück, während sich die Gastgeberseite etwa kurz um ein Getränk und allenfalls um ein Essen oder um etwas Anderes kümmert.

Das Zeigen der Fotosammlungen mit dem eigenen sozialen Netzwerk ist - wie bereits mehrfach erwähnt - etwas Prestigeträchtiges. Fotosammlungen zeigen die möglicherweise mobilisierbaren sozialen Beziehungen und damit das eigene soziale Kapital im Sinne Bourdieus (Kapitel 1.4.2). Prestigeträchtig ist das Fotozeigen auch, weil man damit dem Gast die bisherigen eigenen Errungenschaften (*achievements*) im Zeitraffer vorführen kann. Auch signalisiert das Zeigen der Fotosammlung einen Akt der Freundschaft und die Gastgeberseite weist sich anhand der Porträtfotos als gesellige, als *togetherness* pflegende und damit als ein korrektes, gutes und vertrauenswürdiges Gegenüber aus (Kapitel 4.2.). Mittels des Fotozeigens kann die soziale Beziehung zum Gast und zur neuen Bekanntschaft gewissermassen "geformt" und beeinflusst werden (Kapitel 4.2., 4.3.4. und 4.3.).

Hier und da kann das Fotozeigen auch ausbleiben. Dann wird einfache Konversation mit dem Gast geführt. In meinen Fall stellten die Gastgeber gerne Fragen nach meinem Heimatland und allenfalls danach, wie man aus emischer Sicht ins irdische Paradies, nämlich ins reiche *whiteman country/whiteman kontri* (Europa, Nordamerika), gelangen könne. Da Heiraten und das Kinderkriegen gesellschaftliche Erwartungen sind, waren auch Fragen nach meinem

Zivilstand respektive nach der Zahl meiner Kinder üblich. Auch die Frage, ob einem Kameruner gefalle, wurde immer wieder gestellt. Häufige Gesprächsthemen waren die kamerunische Fussballnationalmannschaft, die Politik und die Probleme Kameruns.

Während die erwachsenen Besucher die Schlafzimmer kaum betreten, ist es bei Jugendlichen und Kindern durchaus möglich, dass sie mit ihren Geschwistern, Freunden und Freundinnen Fotosammlungen in ihren Schlafzimmern anschauen.

Möglich ist - sofern einem die Fotos im Postkartenformat aktiv gezeigt werden sollten -, dass die Gastgeberseite dem Gast manche der auf den Fotos porträtierten Menschen vorstellt, es bei anderen Porträtierten aber bleiben lässt. Dass gewisse Porträtierte nicht vorgestellt werden, dafür kann es verschiedene Gründe geben, welche mir während eines Hausbesuchs im Dorf "Z" (anonymisiert), Region Nordwest, besonders deutlich wurden: Als Thérèse, die Gastgeberin, mir die kollektiv im Haushalt aufbewahrten Fotos zeigte, stellte sie mir - da sie wusste, dass ich über Fotos forsche - fast alle Personen auf den Porträts vor. Die Fotos der (Schul-)Freunde ihrer Kinder übersprang sie. Sie kannte sie manchmal nicht oder sie waren für sie zu unwichtig. Dazu muss man wissen, dass der soziale Status eines Kindes für die Erwachsenen in Kamerun im Allgemeinen relativ gering ist. Natürlich konnte sie mir auch nicht die ihr unbekannten erwachsenen Leute auf den Fotos vorstellen. Dies kommt bei gemeinsamen Alben eines Ehepaars beziehungsweise bei gemeinsamen Fotosammlungen einer Kernfamilie immer wieder mal vor. Ein Familienmitglied kann kaum alle Bekannten und Freunde anderer Familienangehörigen kennen. Ebenso übersprang sie die Fotos jener Personen, die sie mir schon zuvor während dieses Fotozeigens vorgestellt hatte. Auch auf Personen, die sie weniger mochte, ging sie nicht ein. Diese Tendenzen des Vorstellens und Nicht-Vorstellens von Personen in der Fotosammlung, die Thérèse praktiziert hatte, erschienen mir im Nachhinein als allgemein gültig.<sup>679</sup> Im Allgemeinen ist es auch so, dass die Gastgeberseite nur die ihr am wichtigsten erscheinenden Personen auf den Fotos vorstellt. Dies, sofern die Gastgeberpartei wie erwähnt überhaupt kurze verbale Erläuterungen zu den zur Ansicht gegebenen Fotos macht.

Was die Sympathie von Personen betrifft, erzählten mir verschiedene InformantInnen, dass es praktisch in jeder Grossfamilie Mitglieder gibt, welche man als Individuen besonders schätzt und solche, die man vielleicht sogar hasst, weil sie Unrecht getan haben. Ich habe solches während meiner Aufenthalte immer wieder gehört oder - seltener - auch direkt mitbekommen. Die auf Fotos porträtierten Personen, die die Gastgeberseite nicht mag, stellt sie - wie angesprochen - dem Gast eher nicht vor. Porträtfotografien, auf denen verhasste Personen zu sehen

---

<sup>679</sup> Gespräch mit Thérèse am 31.5.06 im Dorf "Z".

sind, können sogar zerstört (Kapitel 4.7.) oder aus der Fotosammlung verbannt werden (Kapitel 4.1.).

Auch aus zeitlichen Gründen kann es bei einem aktiven extrovertierten Zeigen von Fotos durchaus geschehen, dass porträtierte Leute während eines Besuchs dem Gast nicht vorgestellt werden. Dann beschränkt sich das Vorstellen der Leute auf die am wichtigsten erscheinenden Personen. Dies stellte ich insbesondere fest, wenn ich nur kurz im Haus bleiben konnte und dies ankündigte. Unter einem solchen Zeitdruck zeigte mir beispielsweise Ma Alice nur die ihr am bedeutendsten erscheinenden Fotos, nämlich die Porträts ihrer Kernfamilie, also ein Foto vom Ehemann und Fotos ihrer Kinder.<sup>680</sup> Erst später bei einem ausgedehnten Besuch sind mir in diesem Haushalt die übrigen Leute auf den Porträtfotos vorgestellt worden.

Auch wenn die Leute in Kamerun grundsätzlich an den Fotosammlungen interessiert sind, so muss nicht jedermann von den Porträtfotos begeistert sein. Dies wohl vor dem Hintergrund, dass das bloss Sehen der fotografischen Porträts anderer Menschen im Grunde nur ein Vorstellen bleibt und - trotz des implizit möglichen Offerierens sozialer Kontakte - in der Praxis oft nicht viel Nutzen bringt. Meist ergibt sich dadurch nicht wirklich ein sozial nützlicher Kontakt. So erzählte mir Theo, ein junger Mann aus Kumba (Kamerun), dass ihn das Anschauen der Fotos bei Hausbesuchen langweilen würde. Er würde die Fotos jeweils nur kurz überfliegen.<sup>681</sup>

#### **4.3.1.2. Das Zeigen von Fotos in Büros**

Obwohl es in Kamerun nicht in jedem Büro Fotografien hat, ist die Chance im Allgemeinen recht gross, dort Fotografien im Postkartenformat oder in grösseren Formaten anzutreffen. In der Stadt Bamenda habe ich mehr als fünfzehn Büros besucht. Es waren Büros von staatlichen Behördenstellen, Versicherungen, Banken oder von anderen grösseren Geschäften wie Fotolabors und Supermärkten. Auch den Büros von Hilfs- und Nichtregierungsorganisationen stattete ich Besuche ab.

In Büros befinden sich Fotos vor allem auf den Pulten und manchmal – eventuell vergrössert – auch an der Wand. Auf den Schreibtischen findet man die Fotos üblicherweise im Postkartenformat. Sie sind auf den Pulten sehr oft an den gratis von Firmen erhältlichen Werbe- und Faltkalendern mit Büro- und Hefklammern angebracht. Abb. 195 präsentiert ein typisches Beispiel mit ein, zwei oder drei Fotos. Abb. 269 stellt dagegen mit vielen Fotos am Arbeitsplatz eher einen Ausnahmefall dar. Frauen besitzen am Arbeitsplatz tendenziell mehr Fotos

---

<sup>680</sup> Kurzer Hausbesuch bei Ma Alice am 10.8.06 in Bamenda.

<sup>681</sup> Gemäss einem Gespräch mit Theo aus der Stadt Kumba, Kamerun, am 26.2.09 in Basel.

als Männer. Manchmal befinden sich die Fotos in einem Plastikrahmen auf dem Pult oder auf einem Möbelstück.

ArbeitnehmerInnen in Bamenda platzieren ihre Fotos, etwa der eigenen Familienmitglieder, an ihrem Arbeitsplatz mitunter zum introvertierten Zeigen, zum Sich-Selbst-Zeigen (Abb. 270; Kapitel 4.4). Insgesamt ist jedoch auffällig, dass in Bamenda sehr oft die Fotos auf den Schreibtischen sowohl zu den ArbeitnehmerInnen als auch zu den allfälligen BesucherInnen ausgerichtet aufgestellt sind (Abb. 195 und 269). Das heisst, die Fotos werden in Bamenda am Arbeitsplatz oftmals auch extrovertiert und demonstrativ präsentiert. Dies ist ein erheblicher Unterschied zum deutschsprachigen Europa, wo ArbeitnehmerInnen ihre Fotos an ihren Arbeitsplätzen für ein eher introvertiertes Zeigen platzieren. Im deutschsprachigen Raum sind private Fotos am Arbeitsplatz denn üblicherweise nicht nach aussen gekehrt und somit weniger für BesucherInnen oder Arbeitskollegen gedacht.

In Bamenda verweisen die Fotos auf den Schreibtischen und Möbelstücken oft prestigeträchtig auf soziales und ökonomisches Kapital (soziale Beziehungen und teure Kleider etc. der/des porträtierten Inhaberin/Inhabers des Arbeitsplatzes) im Sinne Bourdieus (vgl. Kapitel 1.4.2). Das heisst, die Fotos dienen durchaus dem persönlich guten Ansehen. So kehren am Arbeitsplatz weibliche wie männliche Angestellte gerne auch stolz die Porträts ihrer Ehepartner sowie ihrer Kinder nach aussen. Ma Olivia meinte, dass sie mit ihren Fotos am Arbeitsplatz demonstrieren könne, dass sie eine *responsable person* mit Verantwortung und zu respektierendem sozialen Status sei.<sup>682</sup> Mit Heirat und mit Kindern hat Ma Olivia einen wichtigen gesellschaftlichen Anspruch erfüllt, um einen gewissen sozialen Respekt zu erhalten.

Das extrovertierte Fotozeigen in den Büros ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Büro in Kamerun viel mehr als in Zentraleuropa ein Raum zum Zeigen des eigenen symbolischen Kapitals, ein Raum der eigenen sozialen Repräsentation darstellt. Gemäss Gesprächen mit BürolistInnen in Bamenda soll ihr eigenes Foto am Arbeitsplatz deutlich machen, dass dies ihr eigener Arbeitsplatz ist. Dabei kann viel Stolz mitschwingen. Büros sind in Kamerun oft ein sozial beeindruckender Verabredungspunkt. Ein Schreibtischjob bedeutet wie erwähnt höhere Bildung und damit höheres Einkommen, moderne Arbeit mit Schreibmaschine oder gar Computer sowie Beschäftigung, ohne sich die Hände schmutzig machen zu müssen. Dies alles ist in Bamenda mit viel Prestige und mit hohem gesellschaftlichen Status verbunden (Kapitel 2.8.4.). Zum höchsten Status zählt, ein Einzelbüro sein Eigen nennen zu können.

---

<sup>682</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Olivia, einer Beamtin, am 19.7.06 in Bamenda.

Mister Adam, Leiter einer provinziellen Abordnung (damals: *Provincial Delegation*; heute: *Regional Delegation*) eines Ministeriums, liess in seinem grossen Einzelbüro eine Pinnwand aufstellen. Zuoberst an der Pinnwand hingen nebeneinander das Einzelporträt seines Vorgängers im Amt und sein eigenes. Mister Adam erzählte mir, jeder Nachfolger im Amt solle sein Porträt an der Pinnwand zurücklassen. Sein Wunsch war ganz offensichtlich, auf diese Weise eine "Ahnengalerie" in diesem Büro zu begründen. Mit seinem eigenen Foto wollte er sich selbst einen Ehrenplatz in dieser "Ahnengalerie" sichern. Unter den beiden Fotos befanden sich an dieser Pinnwand verschiedene fotografische Reportagenbilder im Postkartenformat, die zeigten, wie Mister Adam kraft seines Amtes an Anlässen und Empfängen Ansprachen hielt. Es sind Erinnerungsfotos, die unter anderem die Bedeutung seiner Person kommunizieren können.<sup>683</sup>

Mister Shey wiederum, Versicherungsmanager in Bamenda, hatte auf seinem Schreibtisch ein Porträt von sich, auf dem er in einem sehr teuren und traditionellen königlichen blau-weissen Gewand (*royal gown*, *ndop cloth*) gekleidet war. Dieses Porträt wies ihn als hohen traditionellen Notablen aus. Er meinte stolz – vielleicht, um seinen hohen traditionellen Rang zu verdeutlichen –, dass dieses Foto notwendig sei, weil gemäss den traditionellen Regeln die Frauen ihm nicht die Hand reichen sollten. Ausserdem – so mein Verdacht – diene dieses Foto wohl auch zu seiner Selbsterbauung und zur steten Kommunikation seines prestigeträchtigen traditionellen Titels an seine Arbeitskollegen.<sup>684</sup>

Manchmal kann sich anhand der Fotos auf den Schreibtischen auch ein kleines "Geheimnis" offenbaren: Ist nämlich jemand verheiratet und erscheint das Foto des Ehepartners nicht auf seinem Pult, so *kann* dies unter Umständen ein Hinweis sein, dass die jeweilige Person trotz Heirat für Affären offen ist. Denn in solchen Fällen würde das fotografische Porträt – zum Beispiel der Ehefrau – den Empfang und das Treffen einer Freundin im Büro stören. Dies haben Gespräche in Büros hier und da offengelegt. Unter anderem erklärte mir die erwähnte Ma Olivia diesen Sachverhalt im Büro. Dabei deutete sie verächtlich auf ihren Kollegen, weil er kein Porträt seiner Ehefrau auf das Pult stellte. Schliesslich von ihr darauf angesprochen verneinte der Mann, dass er für Affären offen sei oder Affären habe. Aber er reagierte dabei so stark beschämt, dass offensichtlich wurde, dass Ma Olivias Vorwurf der Wahrheit entsprach.<sup>685</sup>

---

<sup>683</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit dem leitenden Beamten, Mister Adam, am 24.7.06 in Bamenda.

<sup>684</sup> Gemäss Gespräch mit Mister Shey am 4.8.06 in dessen Büro in Bamenda.

<sup>685</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Olivia in der regionalen Vertretung eines Ministeriums, *Up Station*, Bamenda am 19.7.06.

Beliebt ist in Bamenda in den Büros von Staatsbeamten das Exponieren von Fotos von offiziellen Anlässen. Unter den für ein solches Exponieren geeigneten Fotos befinden sich etwa *handshake pictures* mit dem regionalen Gouverneur, der bei seinen Antrittsbesuchen auf den verschiedenen Behördenstellen Bamendas praktisch jeder Staatsbeamtin, jedem Staatsbeamten die Hand schüttelt. Die BeamtInnen scheinen sehr stolz zu sein, dass sie dem Gouverneur, diesem hohen Mann, die Hand reichen durften. Die Fotos eignen sich unter Umständen sogar dafür, prestigeträchtig eine soziale Beziehung mit dem Gouverneur andeuten zu können (Kapitel 2.8.5.).

Mister Ronald, ein Beamter, hat an der stets geschlossenen Tür hinter seinem Schreibtisch Porträtfotos angebracht (Abb. 271). Dabei folgt – wie in Kapitel 4.2 erwähnt ist dies eine hier und da anzutreffende kulturelle Praxis – die Hängung dieser Porträtfotos dem allgemeinen hierarchischen Weltbild: Zuoberst Jesus, darunter der kamerunische Staatspräsident Paul Biya und weiter unten die Fotos seiner Familie und Freunde. Mister Ronald sprach offen an, dass er durch die entsprechende Hängung der Bilder der Hierarchie ihr Recht einräumen wollte.<sup>686</sup>

In Büros werden vor allem Fotos in Form des bürgerlichen Porträts gezeigt – sei es nun in der modernen oder in der traditionellen Ausprägung (korrektes formelles elitäres Porträt; Kapitel 2.8.1). Jugendkulturelle *yo pictures* (Fotos im Hip-Hop-Stil) oder gar *sexy pictures* passen nicht in ein Büro (Kapitel 2.8.2). Nur in einem Ausnahmefall habe ich in einem Büro ein absichtlich exponiertes und leicht erotisches Foto sehen können. Es handelte sich dabei um das Büro von Rodney, dem Manager einer grösseren Bankfiliale in Bamenda. Rodney erzählte mir, es kämen bei ihm regelmässig attraktive Frauen vorbei, die er im Gespräch übrigens als Teufel (*“devils“*) bezeichnete. Solche Frauen wollten ihn mit aufreizender Kleidung verführen, damit er ihnen, obwohl sie kreditunwürdig seien, einen Bankkredit gebe. Aus Rodneys Worten wurde spürbar, dass solche Damen für ihn eine Bedrohung seines beruflichen wie auch seines privaten Glücks als lüerter Mann darstellen. Zum eigenen Schutz und um diese Damen gleich zu entmutigen, hatte er deshalb ein Foto mit seiner Frau gut sichtbar auf sein Pult gestellt. Das Doppelporträt demonstrierte deutlich, dass er als Mann glücklich vergeben ist. Es zeigte seine hübsche, etwas sexy gekleidete Gattin und wie er ihr von hinten seine Hände auf die Hüften und seinen Kopf auf ihre linke Schulter legt (Abb. 272).

Auf dem Pult des Bankmanagers Rodney war noch ein anderes Doppelporträt. Auf diesem war er zusammen mit dem Leiter einer anderen grossen Bank in Bamenda abgelichtet (Abb. 272). Wer sich in der Bankenwelt Bamendas auskennt, weiss Bescheid. Auch dies ist ein

---

<sup>686</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Mister Ronald in dessen Büro am 24.7.06 in Bamenda.

konkretes Beispiel, wie mit Gruppen- oder Doppelporträts auf soziale Bande und prestige-trächtige *togetherness* hingewiesen werden kann.<sup>687</sup>

Ein weiteres Beispiel zeigte mir auf, wie Fotografien als Statussymbol und als Machtfaktor im Geschäftsleben benützt werden können. Pa Zeus, der Besitzer eines grossen Warengeschäfts in Bamenda, hatte im obersten Stock seines Geschäftsgebäudes ein kleines Büro mit Pult, Couch und Couchtisch eingerichtet. Gegenüber dem Büroeingang hatte er mehrere sehr grosse und teure fotografische Vergrösserungen platziert. Auf diesen Bildern sieht man, wie sich Paul Biya, der kamerunischen Präsident, und Pa Zeus begrüßen (Abb. 219).<sup>688</sup> Diese Fotos entstanden, als Pa Zeus als Vorsitzender einer bedeutenden Geschäftskorporation in der Region Nordwest die Neujahrsglückwünsche dem Präsidenten überbringen durfte. Das gilt als grosse Ehre. Ein solches Foto kann aus emischer Sicht zudem prestigeträchtig darauf verweisen, dass Pa Zeus als Klient im mächtigen und lukrativen patrimonialen Netzwerk von Paul Biya eingebunden ist (Kapitel 2.8.5.).<sup>689</sup> Da John Fru Ndi, der wichtigste politische Oppositionsführer des Landes, in Bamenda lebt, die Stadt Bamenda Anfang der 1990er Jahre gegen Paul Biyas Regierung revoltiert hat und Fru Ndis Oppositionspartei, die *Social Democratic Front*, in Bamenda immer noch sehr populär ist, macht es sich in Bamenda jedoch nicht besonders gut, solche *handshake pictures* mit dem Staatspräsidenten zu exponieren. Aus diesem Grund hat Pa Zeus diese Fotos wohl in seinem Büro im obersten Stock vor der normalen Kundschaft verborgen. Als ich Pa Zeus auf diese grossformatigen Fotos in seinem Büro im obersten Stock ansprach, reagierte er reserviert und meinte, normalerweise sähen diese Fotos nur seine besten Freunde. Doch benützt er offenbar diese eindrücklichen Fotos, die einen möglichen Zugang zur obersten Staatsmacht demonstrieren, um auf "schwierige" Geschäftspartner einen gewissen Druck auszuüben. So erwähnte er unter anderem, dass er letztthin die Vertreter einer indischen Zulieferfirma in dieses Büro geführt habe. Sie hätten ihm Waren in ungenügender Qualität geliefert und bei den Preisverhandlungen Schwierigkeiten gemacht.<sup>690</sup>

Trotz dieser möglicherweise etwas gar extremen Beispiele ist in Erinnerung zu rufen, dass das Zeigen von Fotos im Allgemeinen weder über- noch unterbewertet werden darf. Fotos werden durchaus auch einfach für Dekorations- und Unterhaltungszwecke präsentiert.

---

<sup>687</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit dem Bankmanager Rodney am 18.7.06 in Bamenda.

<sup>688</sup> Gemäss Beobachtung in Pa Zeus Büro am 25.7.06 in Bamenda.

<sup>689</sup> Gemäss Gespräch mit Patience am 9.9.09 im entsprechenden Warenkaufhaus in Bamenda.

<sup>690</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Zeus am 24.7.06 in seinem Büro in Bamenda.

#### 4.3.1.3. Fotos in Geschäftsräumen: Läden, Restaurants und Werkstätten

Fotos findet man nicht nur in Büros, sondern auch in anderen geschäftlichen Räumen. Gelegentlich mögen es Patrons, ihr vergrössertes fotografisches Konterfei stolz in ihrem Geschäft und in einem grossen Format zu zeigen. Fotos - zumal vergrösserte, laminierte oder gerahmte - werden gelegentlich in den grösseren und "besseren" Geschäften, Läden, Hotels und Restaurants zur Schau gestellt. In kleinen Lebensmittelläden (*provisional stores*) im Quartier, an kleineren Ess- und Trinkplätzen und in kleinen Werkstätten sind fotografische Porträts der Geschäftseigner - ob nun im Postkartenformat oder vergrössert - kaum zu sehen. In Geschäften verweisen vergrösserte Porträtfotografien der Patrons darauf, wem die repräsentativen Räumlichkeiten gehören oder zumindest, wer darin das Sagen hat (vgl. Kapitel 4.2.). Solche Fotos vermitteln zudem, wer es im Leben zu etwas gebracht hat. Diese Fotos können deshalb nach meinen Eindrücken auch stolze Eigentums- oder Raum- und Machtmarkierungen sein.

Auf Abb. 273 ist der Empfangsbereich einer Apotheke in Bamenda zu sehen. Gleich hinter der Theke prangt das Foto der Apothekenbesitzerin, mit dem sie nach meinen Gesprächseindrücken stolz kommunizieren wollte, dass sie die Eigentümerin dieses Geschäftes ist.<sup>691</sup>

Abb. 274 zeigt den Thekenbereich im Empfangs- und Wartesaal eines Fotolabors in Bamenda. Links sind die drei kleineren Porträtfotos der Angestellten zu sehen, während rechts an einer Türe das grössere Foto des Managers des Labors prangt. Die relative Grösse der Fotos deutet auf die bestehenden Hierarchieverhältnisse (Kapitel 4.2.).<sup>692</sup>

In luxuriösen Restaurants kann man hier und da auch Fotos von den stolzen Eigentümern oder deren Geschäftsführern finden. Zertifikate und Diplome können in solchen Restaurants - wie gelegentlich in anderen Geschäften oder auch in den Stuben privater Haushalte - präsentiert werden. So platzierte die Besitzerin eines stadtbekannten Restaurants in Bamenda gleich gegenüber dem Kundeneingang unübersehbar ein vergrössertes Foto, auf welchem ihr eine Auszeichnung überreicht wird. Es wird umrahmt von Auszeichnungsurkunden ("*awards of excellence*"), die ihr Journalisten verliehen haben. Diese Exponate sollen ganz offensichtlich zum guten Ruf des Restaurants beitragen (Abb. 275).

In Restaurants in Bamenda werden Stilleben (mit Früchten, Ess- und Trinkwaren) in Form von Malereien oder Postern als schick gehalten. Der Maler *Betha Arts* (anonymisiert) in Bamenda erklärte mir, dass er gelegentlich Stilleben für Restaurants male, die Essen zeigen. Er meinte dazu, dass sie den Appetit der Kundschaft anregen sollen.<sup>693</sup>

---

<sup>691</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Sandra am 4.11.06 in Bamenda.

<sup>692</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit dem Manager und den Angestellten im entsprechenden Fotolabor in Bamenda am 1.1.08 in Bamenda.

<sup>693</sup> Gemäss Gespräch mit *Betha Arts* (anonymisiert) am 25.1.07 in Bamenda.



Auch schmückte in Bamenda der Besitzer eines Restaurants die Wände eines separaten Esssaales mit mehreren Postern/Posterseiten mit Pop-Musikstars. Er wollte damit sein Restaurant für die jugendliche Kundschaft attraktiv gestalten (Abb. 276). Die Posterseiten entnahm er aus den in Bamenda erhältlichen Magazinen *Among Youth* und *100 % Jeune*. Insbesondere junge Männer sehen sich gerne in ihrer Rolle als Gentleman und führen ihre Freundinnen in "bessere" Restaurants aus - auch, um ihnen dabei mit Geld für Essen und Getränke zu imponieren.<sup>694</sup>

Wie in Restaurants können im Eingangs- und Empfangsbereich von Hotels gelegentlich Fotos zu Reklamezwecken eingesetzt werden. Bei *Sir Christo*, einem "Laminierer"<sup>695</sup> in Bamenda, traf ich auf ein grossformatiges Foto, welches die Eignerin des *Star Hotel* (anonymisiert) bei der Begrüssung des regionalen Gouverneurs porträtierte. Der Gouverneur war im *Star Hotel* zur Übernachtung abgestiegen. Auf dem "laminierten" Bild waren die anerkennenden Worte des Gouverneurs wie folgt festgehalten (Abb. 277): "*Continue to keep Star [das Star Hotel] the best. I love it*", said the Governor." *Sir Christo* hatte den Auftrag, dieses laminierte Bild mit Textlegende für die Empfangshalle des Hotels herzustellen.<sup>696</sup>

Ein anderer Hotelbesitzer platzierte hinter der Empfangstheke ein vergrössertes Foto, das ihn zusammen mit dem damaligen US-Präsidenten George Bush zeigte (Abb. 278). Damit versuchte er mit seiner (angeblichen) Beziehung zu George Bush zu beeindrucken. Als ich ihn Anfang 2008 auf seine persönliche Begegnung mit dem amerikanischen Präsidenten ansprach, erklärte er mir, dass dieses grossformatige Foto echt und er nicht nur ein guter Freund von George Bush sei, sondern auch an diversen Universitäten in den USA als Kräuterdoktor ("*herbalist*") unterrichte.<sup>697</sup> In Tat und Wahrheit war diese Fotografie aufgrund fehlender Konturen sowie aufgrund des unterschiedlichen Lichtfalls auf George Bush wie auf den Hotelbesitzer recht gut als Fälschung zu erkennen – zumindest, wenn man mit dem Medium Fotografie vertraut ist (Abb. 278). Nach meinen Erfahrungen konnten bis zum Ende meiner eigentlichen Forschungen im Jahr 2009 viele Leute in Bamenda ein solches Foto für echt halten: Dass eine Fotografie dermassen manipuliert werden kann, konnte in Bamenda angesichts des oft anzutreffenden Glaubens an die Authentizität der Fotografie und aufgrund der Unwissenheit bezüglich digitaler Bildbearbeitung nicht wenigen Leuten als unmöglich erscheinen. Vielleicht wird sich dieser Glaube an die Authentizität der Fotografie heutzutage, da

---

<sup>694</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Titus, dem Restaurantbesitzer, am 31.12.07 in Bamenda.

<sup>695</sup> Zum Verfahren der "Laminierens" siehe das Glossar oder auch das Kapitel 2.6.

<sup>696</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit *Sir Christo* am 8.5.06 in seiner Werkstatt in Bamenda.

<sup>697</sup> Gemäss Gespräch mit Mister Dagobert, dem Besitzer des entsprechenden Hotels, am 20.1.08 in Bamenda.

die digitale Fotografie und das Angebot der digitalen Bildbearbeitung in Bamenda verbreiteter anzutreffen ist, allmählich vermindern (Kapitel 1.1., 2.1.2. und 5.2.).

In grösseren Betrieben kann man in Bamenda hier und da sogenannte "Familienbilder" (*family pictures*) der Belegschaft finden (Kapitel 2.7.2). Solche Fotos unterstreichen den Zusammenhalt der Belegschaft. Der Patron kann mit einem solchen Belegschaftsfoto darauf verweisen, dass er mehrere Angestellte zu beschäftigen vermag, was für sein Image und Prestige förderlich ist (Kapitel 2.7.).

Wie in Fotostudios können Fotografien auch in Handwerksbetrieben - wie etwa in einem Schneidergeschäft (Abb. 223) - auf Referenzarbeiten und geschäftliche Offerten verweisen. Ganz allgemein werden solche Fotos, die Referenzarbeiten zeigen, in Bamenda *catalogue pictures* genannt (Kapitel 2.8.6.). *Catalogue Pictures* vermögen die beruflichen Fähigkeiten zu zeigen, was - nach meinen Gesprächseindrücken zu urteilen - ebenfalls mit beruflichem Stolz verbunden sein kann (Kapitel 2.8.6. und 4.5.).

#### **4.3.1.4. Fotos in Korporationen: Hilfs- und Nichtregierungsorganisationen, staatliche Behördenstellen und Paläste**

In Bamenda habe ich etwa ein halbes Dutzend Hilfs- und Nichtregierungsorganisationen besucht. Unter diesen Hilfsorganisationen hatten einige repräsentative Büros, so beispielsweise die schweizerische *Helvetas*<sup>698</sup> mit zwei schweizerischen und mehreren kamerunischen Mitarbeitern, die einheimische *Mbororo Social and Cultural Development Association (MBOSCUDA)*, welche Mbororos<sup>699</sup> unterstützt und die einheimische *Muslim Students Association Bamenda (MUSAB)*, eine muslimische Hilfsorganisation.

Betritt man die Räume einer dieser Organisationen für Entwicklungszusammenarbeit, so sieht man sich konfrontiert mit grossformatigen Papieren an den Wänden, die gewissermassen als "Plakate" gedacht sind. Diese "Plakate" besitzen mit breitem Filzstift gross hingeschriebene Titel, die auf durchgeführte oder auf in Durchführung befindliche Programme und Projekte der Entwicklungszusammenarbeit hinweisen. Unter diesen Titeln finden sich oft Dokumentationsfotos von diesen Projekten (Abb. 279). Solche Projektdokumentationen stellen Werbung in eigener Sache dar. Sie bekräftigen, dass die eigene Tätigkeit erfolgreich ist. Die Fotos unterstützen diese Werbung durch ihre Authentizität. Sie erwecken Vertrauen und sorgen für ein gutes Image.

Die Nichtregierungsorganisationen besitzen zu Dokumentations- und Werbezwecken auch handliche Fotoalben und Dossiers. In diesen Fotoalben und Dossiers werden die Hilfsprojekte

---

<sup>698</sup> Die Vetretung der *Helvetas* in Bamenda existiert heute nicht mehr.

<sup>699</sup> Fulbe werden in Kamerun oft auch "Mbororo" genannt.

in chronologischer Reihenfolge in Bild und Schrift anschaulich präsentiert (Abb. 280). Sie können zur Überzeugung von potentiellen Donatoren im In- und Ausland eingesetzt werden. Weil die Alben relativ handlich sind, werden sie von Mitarbeitern wohl auch dazu benutzt, dörfliche Autoritäten (*fons*, *sub-chiefs*) für ein Entwicklungsprojekt zu gewinnen. So hat mir der Fotograf Ali, der ehrenamtlich für eine muslimische Hilfsorganisation tätig ist, berichtet, dass er einen *fon* in der Region Nordwest erst mit Fotos für ein Hilfsprojekt überzeugen konnte. Die von ihm vorgelegten Fotos belegten die staatliche Anerkennung der Hilfsorganisation, die der *fon* in Frage gestellt hatte. Das heisst, auf den Fotos, die dem *fon* als Beweis genügten, waren die Mitglieder der Hilfsorganisation porträtiert, wie sie vom regionalen Gouverneur empfangen wurden. Die offiziellen Dokumente über die staatliche Eintragung dieser muslimischen Hilfsorganisation hatten zuvor diesen *fon* nicht überzeugt, denn Urkunden- und Dokumentenfälschungen kommen in Kamerun nicht selten vor (vgl. Kapitel 5.2.). Dies zeigt, wie sehr der Fotografie in Kamerun Glaubwürdigkeit und Beweiskraft als (angeblich) fälschungssicheres Dokument beigemessen wird.<sup>700</sup> Wie internationale Hilfsorganisationen besitzen hier und da auch kamerunische Nichtregierungsorganisationen wie die *MUSAB* oder die *MBOSCUDA* Internetseiten, auf welchen sie Fotos von ihren durchgeführten Entwicklungsprojekten präsentieren.<sup>701</sup>

Auch kamerunische Staatsbehörden stellen hier und da nicht nur im Internet, sondern auch in ihren Gebäuden Fotos aus. Im Eingangsbereich der Gebäude staatlicher Behörden finden sich manchmal in Schaufenstern oder an Anschlagbrettern Fotos mit Projekten, die deren Dienststellen durchgeführt haben. Hier und da hat es dort aber auch Fotos von prestigeträchtigen Ereignissen wie zum Beispiel von pompösen Empfängen (Abb. 281), die unter anderem auch die gesellschaftliche Anerkennung der Behördenstellen vermitteln können. Ein Beamter zeigte mir die Fotos, die in einem Schaufenster im Eingangsbereich seiner Behörde zu sehen waren. Er fragte mich auf die Fotos deutend rhetorisch, ob das nicht gute Arbeitsplätze seien, wo man das Leben auf schöne Weise geniessen könne: Die Fotos zeigten ein grosses Fest, das diese Behördenstelle mit ihren Angestellten durchgeführt hatte. Er war offensichtlich stolz auf seine Arbeitsstelle, die ihm unter anderem wegen solcher Festivitäten lukrativ und prestigeträchtig erschien.<sup>702</sup>

Im Kameruner Grasland besuchte ich neben Büros für Entwicklungszusammenarbeit und Behördenstellen auch etwa fünfzehn grössere Paläste. Bei manchen erhielt ich Audienzen mit den traditionellen Oberhäuptern (*fons*, *sub-chiefs*). Während die Paläste der *fons* der grössten

---

<sup>700</sup> Gemäss Gespräch mit Ali am 30.8.09 in Bamenda.

<sup>701</sup> Vgl. hierzu: [www.musab.org](http://www.musab.org) [Aufrufdatum 2.8.2012] und [www.mboscuda.org](http://www.mboscuda.org) [Aufrufdatum 2.8.2012].

<sup>702</sup> Begebenheit vom 31.7.06 in Bamenda.

*fondoms* im Kameruner Grasland meist gross und repräsentativ sind, trifft dies auf die kleineren Paläste weniger zu. Oft hat es nur in grossen Palästen grossformatige Porträts der früheren oder der jetzigen Herrscher. Das können grossformatige repräsentative Malereien, bemalte Zementstatuen wie auch vergrösserte Fotos sein, die sich häufig an Stellen finden, die BesucherInnen des Palasts offenstehen. Grossformatige Fotografien und Gemälde hat es oft in den Eingangsbereichen der Paläste, an den Wänden von Warteräumen, von Audienzzäumlichkeiten oder von Sälen zur Bewirtung der Gäste. In den Audienzzäumlichkeiten finden sich diese medialen Bildnisse vor allem an der Wand hinter dem Thron(-hocker) (Abb. 282 und 283).

Die in Palästen zu sehenden vergrösserten Fotos (und Gemälde) können manchmal Geschenke von Einzelpersonen oder (lokalen) Eliten sein, wie *fons* in Gesprächen erwähnten (Kapitel 3.1.). Auch Fotografen können vergrösserte Lichtbilder oder ganze Alben mit Fotos von Anlässen einem *fon* schenken, um ihm ihre Gunst zu erweisen (Kapitel 3.1.).

Vergrösserte Fotos in Palästen kommunizieren oft prestigeträchtige Kontakte, indem sie den örtlichen *fon* gemeinsam mit hohen Politikern (Abb. 216 und 284), mit hohen Beamten sowie mit angesehenen ausländischen Botschaftern aus Nordamerika und Europa zeigen (Abb. 285). Nach meinen Eindrücken aus verschiedenen Gesprächen mit Palastleuten stehen solche Fotos mit ausländischen Botschaftern aus Sicht eines *fons* und seiner Entourage oft für eine internationale diplomatische Anerkennung des *fondom* als Staat (im Staat Kamerun). Auch hier gilt ganz allgemein, dass Fotos des *fon* zusammen mit Leuten weisser Hautfarbe soziale Beziehungen kommunizieren, die in Kamerun - wie schon öfters erwähnt - Zugang zu Geld, Macht und Einfluss bedeuten. Selbstverständlich verbinden sich mit solchen Besuchen ausländischer BotschafterInnen auch Hoffnungen für die Realisierung von Entwicklungsprojekten im *fondom*.<sup>703</sup> Unter dem Gesichtspunkt des symbolischen Kapitals ist ein allfälliges vergrössertes Foto des *fon* zusammen mit dem kamerunischen Staatspräsidenten Paul Biya aufgehängt an der Wand des Thronsaals nicht zu unterschätzen. Fotos mit ausländischen BotschafterInnen und hohen Leuten der kamerunischen Regierung bestätigen zudem den hohen Rang eines *fon* – auch im Wettbewerb unter seinesgleichen. Wie in staatlichen Büros hängen ausserdem in den Palästen oft Einzelporträts des Staatspräsidenten Paul Biya in Form von Postern und auf dem Markt käuflichen Fotografien. Auf Abb. 282 und 283, die Aufnahmen aus zwei verschiedenen Palästen der Region Nordwest zeigen, sind die Fotos von Paul Biya der Hierarchie gemäss oberhalb des Throns platziert: Paul Biyas Porträt prangt - wohl kein Zufall! - direkt über dem Kopf des üblicherweise dort sitzenden *fon*. Mit dem Ausstellen von Paul Biyas Porträt kann Loyalität zum Regime sowie dem kamerunischen Nationalstolz Ausdruck

---

<sup>703</sup> Gemäss diversen Beobachtungen und Gesprächen. So zum Beispiel gemäss eines Gesprächs am 23.11.06 im privaten Haus des *fon* vom Dorf "Z" (anonymisiert) in der Region Nordwest.

verliehen werden. Auch das gerahmte Wahlkampfposter mit Paul Biya auf Abb. 63, das in dieser Weise, nämlich auf den Boden und an eine Wand gestellt, in einem kleinen Wartesaal eines Palasts exponiert war, ist als Ausdruck der Unterstützung des kamerunischen Staatsoberhauptes seitens des *fon* zu werten.

In Palästen können des Weiteren vergrößerte Fotos von traditionellen Ritualen und Zeremonien in Besucherräumen ausgestellt werden. Sie zelebrieren die im Kameruner Grasland geliebte traditionelle Kultur und erinnern an schöne Feste und an die traditionell-religiös und gesellschaftlich wichtige Stellung des Palasts und des *fon*.

Vergrößerte Fotos früherer Herrscher verweisen im Palast zudem auf die Herrschaftslegitimität des aktuellen *fon*. Das gilt insbesondere für vergrößerte Fotos von der Inthronisation der früheren *fons* oder des heutigen *fon*. In dieser Absicht zeigte beispielsweise ein *chief* in Nigeria Jahnheinz Jahn sein Inthronisierungsfoto, um entgegen anderslautenden Behauptungen zu bekräftigen, dass er rechtmässig und ordnungsgemäss als *chief* eingesetzt worden war (Jahn 1960:243). Ein Inthronisierungsfoto ist allerdings in der Region Nordwest oft nicht direkt als solches visuell erkennbar: Oft zeigt es als Einzelporträt den *fon* in ausgeprägt traditioneller Aufmachung mit nacktem Oberkörper vor oder auf seinem Thron. Ein solches Lichtbild kann auch bei anderen Gelegenheiten (bei traditionellen Festen etc.) gemacht werden. Praktisch jedes formelles fotografisches Porträt eines traditionellen Oberhauptes, auf welchem dieses auf dem Thron sitzt oder in Palastumgebung posiert oder auf welchem dieses in fürstlicher traditioneller Aufmachung und mit Zeugen porträtiert zu sehen ist, kann als ein stets vorzeigbarer Legitimitätsnachweis für dessen Herrschaft gelten (vgl. Geary 2013:217-219).<sup>704</sup>

In den Palästen sind Fotoleporellos und Fotoalben eher selten für BesucherInnen zum Betrachten bereit gelegt. So konnte ich nur gerade in zwei Palästen Fotoalben in den Warte- oder Audienzräumen vorfinden. In beiden Fällen enthielten die Alben Fotos von traditionellen Zeremonien und Festen, die im Palast stattfanden. Private Fotos des *fon* sowie von seiner Familie und seinen Freunden etc. sind in den Palästen kaum für normale BesucherInnen zu sehen. Ein *fon* sagte mir diesbezüglich offen, dass private Fotos der Öffentlichkeit zu viel über ihn und seine Familie verraten würden. Sie zeigten ihn zu privat und könnten zudem

---

<sup>704</sup> Auch als ich einen traditionellen Titel in einem *fondom* erhielt, wurden von mir Fotos vor einem Gebäude des Palasts gemacht, das mit diesem traditionellen Titel im Zusammenhang steht. Ebenso posierten Notable des *fondom* auf diesen Fotos mit mir. Sie sollten im Falle des Falles als Zeugen für die Übertragung dieses traditionellen Titels auf meine Person dienen. Auf den Fotos hatte ich zudem ein visuelles Abzeichen dieses Titels zu tragen (Begebenheit vom 20.11.05).

Beweisfütter für unterstellte aussereheliche Liebesbeziehungen respektive Skandale etc. liefern.<sup>705</sup>

#### **4.3.1.5. Das Fotozeigen in der Schule, unterwegs, im Internet, am Grab sowie in öffentlichen städtischen Räumen**

In Bamenda ist es üblich, dass sich SchülerInnen auf dem Schulgelände gegenseitig ihre Fotos zeigen. Allerdings regeln in Bamenda die Schulen den Umgang mit Fotos unterschiedlich. So besitzen die Regierungsschulen den Ruf, in ihrer Handhabung des Fotoschiessens oder des Fotozeigens auf ihrem Schulgelände nicht so streng zu sein, während private und kirchliche Schulen den Umgang mit Fotos auf dem Schulareal häufig verbieten. Das heisst, in einigen privaten und kirchlichen Schulen wird es den SchülerInnen nicht erlaubt, Fotos mitzubringen. Dies ist speziell auch in jenen Schulen so, in welchen die SchülerInnen in Schlafsälen übernachten. Ein Beispiel für eine solche private Schule ist in Bamenda die *Progressive Comprehensive High School (PCHS)* mitten in der Stadt. Die Begründung seitens der LehrerInnen von privaten und kirchlichen Schulen für das Foto-Verbot war stets die gleiche: Nämlich, dass sich die SchülerInnen auf die Schule und den Schulstoff zu konzentrieren hätten. Die SchülerInnen sollten ihre Zeit nicht der Eitelkeit (*nyanga*, siehe Glossar) und den Fotos widmen. Hierbei geht es wohl darum, den in Schulen stattfindenden Wettstreit zu unterbinden, welcher Schüler am "coolsten" oder welche Schülerin am attraktivsten etc. ist. Wie sehr der Schulbesuch mit dem Zeigen von Fotos verbandelt sein kann, zeigte mir unter anderem das Beispiel von Ma Glorys Kindern, die ihre Fotoleporellos täglich zur Schule mitnehmen.<sup>706</sup>

Selbst in Schulen wie der erwähnten *PCHS* wird das strenge Foto-Verbot jedoch oft umgangen. Wie ich beobachten konnte, schmuggeln extern wohnende SchülerInnen zwischen den Seiten ihrer Schulbücher tagtäglich Fotos an der Kontrolle beim Schuleingangstor vorbei.<sup>707</sup>

Auf meine Frage an eine Schülerin, der ich auf dem Schulhof der *PCHS* begegnete, ob sie mir nicht Fotos aus dem Schlafsaal bringen könnte, brachte sie mir wider Erwarten ein luxuriöses gebundenes Album. Als wir uns unbeobachtet fühlten, betrachtete ich kurz einige Fotos: Auf den ersten Seiten fanden sich - welche Überraschung - erotisch aufreizende Fotos. Die Eigentümerin des Albums, die nicht identisch war mit seiner Überbringerin, zeigte sich in sehr knapper Bekleidung und dazu in recht koketten Posen. Sie wollte sich offenbar im teils kompetitiven

---

<sup>705</sup> Gemäss Gespräch mit dem entsprechenden *fon* am 28.9.06 in seinem Palast unweit der Stadt Bamenda.

<sup>706</sup> Gespräch mit den Kindern Ma Glorys am 27.12.06 in Bafut.

<sup>707</sup> Beobachtung vor dem Ein- und Ausgangstor der *PCHS* am 12.10.06.

Wettkampf an der Schule einen Jungen angeln oder zumindest die Jungs und/oder ihre Freundinnen beeindrucken.<sup>708</sup>

Fotos können in der Schule auch für "üble" Tricks genutzt werden. So hat Bernard erlebt, dass eine Schülerin in der Gegenwart des Jungen, der sie insgeheim anhimmelte, eines ihrer Porträtfotos einem anderen Schüler gab. Dies, um ersteren dazu herauszufordern, ihr seine Liebe zu gestehen.<sup>709</sup> In einem anderen Fall ahnte der Schüler Aron, dass ihn ein Mädchen mochte. So liess er ein Foto mit nacktem Oberkörper machen und steckte es in seine Fotosammlung, die er diesem Mädchen unterbreitete mit der Wahl, das von ihr bevorzugteste Foto mitzunehmen. Lachend erzählte er, dass sie dann tatsächlich das Foto wählte, auf welchem er sich mit nacktem Oberkörper zeigte. Nach dem Sinn seines Handelns befragt, erklärte er, er habe neugierig testen wollen, ob sie ihn liebt und wie sein Porträtfoto mit nacktem Oberkörper auf dieses Mädchen wirke.<sup>710</sup>

Fotos können hier und da auf Reisen Zufallsbekanntschaften gezeigt werden. Erwachsene wie auch Jugendliche nehmen gelegentlich ihre Fotosammlungen mit, um damit bildlich ihre entfernt wohnenden Verwandten oder Freunde über familiäre und andere Neuigkeiten zu informieren (Kapitel 4.3.3.). Es sind mir mehrmals Leute in Kamerun begegnet, die unterwegs zu Freunden und Bekannten waren und Fotos dabei hatten. Ihre Fotos hatten sie etwa im Fotoleporello oder als kleiner loser Fotostapel in der Jackentache, in einem Briefumschlag oder in der Reisetasche. Auch Fotos auf dem Mobiltelefon und Passfotos im Portemonnaie eignen sich, um auf Reisen sich und das eigene soziale Umfeld anderen Leuten vorzustellen. Fotos von der eigenen Familie auf sich zu tragen, kann auch nützlich sein, wenn es darum geht, bei neuen Bekanntschaften Vertrauen aufzubauen. Ben, ein Student aus Malawi, erzählte mir, dass er immer auf seinen Forschungsreisen in fremde Dörfer die Porträtfotos seiner Familie mit sich führe, um sich als zu respektierende verheiratete Person präsentieren zu können. Auf diese Weise versuche er auch, den Dorfleuten die Angst zu nehmen, hinter ihren Ehefrauen oder Töchtern her zu sein.<sup>711</sup>

Der Vollständigkeit halber soll hier erwähnt sein, dass in Bamenda seit Beginn dieses Jahrtausends Fotos über das Internet vermittelt und ausgetauscht werden. Das Internet war und ist in Bamenda für die allermeisten Leute nur im Internetcafé verfügbar. Es kursieren unter anderem Fotos in Rundmails, die der Unterhaltung dienen. Das kann etwa ein E-Mail sein, das eine Reihe von Fotos wie folgt zeigt: Zuerst die fotografisch dokumentierte Sichtung einer

---

<sup>708</sup> Gemäss Beobachtung am 3.10.06 in der *PCHS*.

<sup>709</sup> Gemäss Gespräch mit Bernard, einem jungen Mann aus Bamenda, Anfang 2009 in Basel.

<sup>710</sup> Gemäss E-mail von Bernard vom 12.1.2010.

<sup>711</sup> Gemäss Gespräch mit Ben Ende 2009 in Basel.

Schlange im Klo, dann die verzweifelten Versuche, diese mit diversen Hilfsmitteln von dort herauszubekommen. Und die abschliessende Pointe: Ein letztes Foto, das die vollkommen zertrümmerte WC-Schüssel mit dem daneben liegenden Hammer zeigt.<sup>712</sup> Doch Fotos werden nicht nur per E-mail verschickt, sondern spätestens ab dem Jahr 2006 auch in Fotoalben auf *www.yahoo.com* Verwandten und Bekannten zugänglich gemacht, wie ich beobachten konnte. Auch neue Soziale Medien wie *facebook*, *Hi5*, *myspace* und andere Internetangebote, wo sich Fotos zur Ansicht zeigen lassen, kommen in Bamenda seit etwa 2006 mehr und mehr in Gebrauch. In Sozialen Medien geht es nach meinen Eindrücken nicht selten um das soziale Beeindrucken, ums Unterhalten und Aufdatieren über das Neue im eigenen Leben. Manchmal werden unter FreundInnen lobende Kommentare zu Kleidung, Frisuren etc. abgegeben, weil man weiss, dass dies die andere Person mag.

Extrovertiertes Zeigen von Fotos lässt sich aber auch auf Friedhöfen finden. Fotos von verstorbenen Personen werden in Kamerun hier und da auf Grabsteinen angebracht (Abb. 286). So mag allenfalls auch eine Person, die des Lesens und Schreibens nicht mächtig ist, ein bestimmtes Grab finden. Unter den jüngeren Generationen in der Stadt ist jedoch die Alphabetisierungsrate sehr hoch, so dass ein solcher Zweck des Fotos heute quasi entfällt. In Bamenda scheint der Brauch, Gräber mit Fotos zu schmücken, vor allem ab den 1980er/1990er Jahren verbreitet aufgekommen zu sein. Die ersten Gräber mit Fotos datieren in Bamenda zumindest in diese Zeit.<sup>713</sup> Dass in manchen sub-saharischen Gegenden neben der Fotografie auch andere Medien wie Malerei und Statuen zur Repräsentation auf einem Grab Verwendung finden können, ist in der Literatur ebenfalls schon erwähnt worden (Vogel 1991b; Wendl 1998a:49; Haney 2004c:124-125).

“Fotografien“ können entlang von belebten Strassen und Strassenkreuzungen, an Strommasten, an den Türen und Fassaden von Geschäftsgebäuden und –buden platziert werden. Dabei handelt es sich vor allem um A4-Kopien von Fotos oder um Poster. Die A4-Kopien verweisen meist auf Todesfälle in der näheren Umgebung (Abb. 287). Öffentlich angeschlagene Poster gehören in Bamenda fast immer zum geschäftlichen Zeigen (Kapitel 4.5.). Die Poster werben oft für neue Videofilme (Abb. 288) oder zum Beispiel auch für sogenannte *crusades* (Abb. 289). *Crusades* sind christliche Messen von Wander- und Pfingstkirchenpredigern, die nach dem Wortlaut auf den Plakaten die Lösung aller persönlichen oder familiären Probleme und ein glückliches, wohlhabendes Leben voller Erfolg versprechen. Ein typisches Angebot der

---

<sup>712</sup> Dieses schöne Beispiel verdanke ich Bettina Frei, Basel, welche mir im Jahr 2009 die entsprechende Mail zugesandt hat.

<sup>713</sup> Die Datierung der Einführung dieser Praxis ist allerdings schwierig abzuschätzen, können doch die Gräber zum Beispiel für einen nochmals viel später abgehaltenen *memorial service* oder für einen *cry-die* durch die Enkelkinder renoviert werden. Bei dieser Gelegenheit kann ein (neues) Foto auf dem Grab angebracht werden.



Wanderprediger ist die Beseitigung von Verwünschungen seitens satanischer Mächte oder das Aufheben von Ahnenflüchen etc. Die Poster, die in Bamenda im öffentlichen Raum zu sehen sind, stammen überwiegend aus Nigeria oder aus den grösseren Städten Kameruns wie Douala oder Yaoundé. Ausnahmen bestätigen die Regel: Es sei an Lucius erinnert, einen jungen Mann, der in Bamenda mit dem Software-Programm *Photoshop* Werbeanschläge und papierene CD-Hüllen für Videos herstellte. Er tat dies im Internetcafé, weil er keinen eigenen Computer besass (siehe Kapitel 2.1.2.).<sup>714</sup> Poster können aber auch in Druckereien, von denen es auch in Bamenda einige gibt, hergestellt werden.

#### 4.3.2. Das Zeigen von Fotos bei gesellschaftlichen Anlässen und Ereignissen

Im Kapitel 2.8.5 wurden die Abläufe von gesellschaftlichen Anlässen und die Produktion der dabei typischerweise hergestellten Fotos behandelt. Im Folgenden geht es darum, den Konsum beziehungsweise das Zeigen von Fotos an gewissen Anlässen zu thematisieren. Das Präsentieren von Fotos kann im Zusammenhang mit Hochzeiten, Begräbnissen (*funerals*), sonstigen Totenfeierlichkeiten (*cry-dies, memorial services*) und Jahresandachten (*anniversaries*) erfolgen.

Das Fotozeigen bei Anlässen geschieht oft mit vergrösserten Porträtfotografien respektive mit speziell für den Anlass hergestellten Drucksachen. Betreffend Drucksachen können allenfalls in Zeitungen Annoncen mit Porträtfotos zu finden sein, die Hochzeits- und Totenfeste oder auch Geburten verkünden. Solche Zeitungsannoncen, die früher wohlhabendere Familien gelegentlich in Auftrag gaben, existieren im anglophonen Kamerun seit mindestens den 1960er oder 1970er Jahren. Heute sind nach meinen Eindrücken in der Region Nordwest solche Zeitungsannoncen für Anlässe eher selten. Ab und an kam es früher sogar vor, dass eine Zeitung wie die *Cameroon Times* mit einem kurzen Zeitungsartikel mitsamt Porträtfotos über Geburten, Todesfälle oder Hochzeiten im anglophonen Kamerun berichtete.<sup>715</sup>

Das Zeigen von Fotos im Zusammenhang mit Anlässen ist vorwiegend ein urbanes Phänomen, da Dörfler allein mangels Geld keine vergrösserten Fotos und Drucksachen in Auftrag geben. Vergrösserte Farbfotografien können zudem nur in der nächsten Stadt im Fotolabor bestellt werden. Immerhin können aber Verwandte aus der Stadt vergrösserte Porträts oder fotografische Drucksachen in ihr Heimatdorf bringen, um sie dort für entsprechende Anlässe zu verwenden.

---

<sup>714</sup> Gespräch mit Lucius am 10.9.09 in Bamenda.

<sup>715</sup> Gemäss einer kurzen Recherche in den National Archives, Buea, Zeitschriftenbestand: *Cameroon Times* vom 4. September 1965 auf Seite 3; vom 20. Dezember 1966 auf Seite 4; vom 28. September 1967 auf Seite 6; vom 1. Oktober 1970 auf Seite 11; vom 10. Oktober 1970 auf Seite 2; vom 24. Oktober 1970 auf Seite 4 oder vom 23. März 1977 auf Seite 4.

Für Hochzeitsanlässe lassen in Bamenda die Familien, die es sich leisten können, Veranstaltungsprogramme drucken (Abb. 200). Recht teuer ist es, wenn reichere Familien Hochzeitsprogramme in Auftrag geben, die mehrere Fotos der Brautleute beinhalten. Die in Hochzeitsprogrammen abgedruckten Lichtbilder sind meist Doppelporträts des inskünftigen Ehepaars. Es handelt sich also, was das fotografische Genre betrifft, oft um Ehe- und Liebespaarporträts (Kapitel 2.7.3.; Abb. 290). An die Hochzeitgäste können ganz verschiedene kleine Geschenkartikel mit dem fotografischen Konterfei des Hochzeitspaares verteilt werden: Teller (Abb. 291), Schlüsselanhänger, Flaschenöffner, Kalender etc. Manchmal werden diese Gegenstände im Ausland (Europa, Nordamerika) hergestellt und von den *bushfallers* (siehe Glossar) der betroffenen Familien nach Bamenda gebracht. Den Hochzeitgästen können Badges mit dem Konterfei des Hochzeitspaares überreicht werden. Diese Badges können an die Brust geheftet werden und verweisen allenfalls mit einer Aufschrift auf die (Vor-)Namen des Ehepaars und das Hochzeitsdatum.

Weitere Anlässe, an denen Fotos präsentiert werden können, sind Begräbnisse und Totenheirungsfeste. Da bislang nur die Anlassfotos behandelt worden sind, die während den Totenfeiern geschossen werden (Kapitel 2.8.5.), soll nun *per se* die Art und Weise des Zeigens von Porträtfotos bei solchen Totenfeiern thematisiert werden.

Tritt der Tod einer Person ein, kommen Verwandte, Freunde und Nachbarn bei der betroffenen Familie vorbei und helfen das Haus für die bevorstehende Trauer- und Kondolierungszeit sowie für das kommende *wake-keeping* (*night vigil*; Nachtwachenfeier) und das allfällige *laying in state*, die kurze Aufbahrung der Leiche am Bestattungstag zum letzten Abschied, vorzubereiten (Kapitel 2.8.5.). Dabei schafft man im Raum, wo die Aufbahrung stattfinden soll, Platz und hängt an den Wänden allenfalls weisse Vorhänge auf. Schöne Dinge (teure Teppiche, Fernseher etc.) können entfernt werden. Denn schöne und teure Sachen werden mit Glück und gutem Leben verbunden und passen daher nicht zur Trauer. Porträtfotos in der Stube werden gegen die Wand gedreht oder entfernt, weil sie gemäss diversen Gesprächen ebenfalls für Fröhlichkeit (*happiness*) stünden. Das Umdrehen der Bildnisse sei ein Zeichen von Trauer.<sup>716</sup> Auch die in der Stube aufgehängten Almanache und Kalender von verschiedenen Institutionen und Körperschaften (Banken, Versicherungen, Genossenschaften etc.) können umgedreht oder entfernt werden.<sup>717</sup> Als ein weiteres Phänomen werden auch Spiegel in der Stube (*parlor*) häufig zur Wand gedreht oder weggeräumt. Andererseits wird im Haus häufig das vergrösserte Porträt der verstorbenen Person (*funeral picture*; *cry-die picture*) ausgestellt. Das verhält sich auch in Ghana (Haney 2004a:171) und wohl noch in manchen

<sup>716</sup> Auch Haney (2004a:171) hat diese Begründung von InformantInnen erhalten.

<sup>717</sup> So zum Beispiel eine Beobachtung im Haushalt einer trauernden Familie am 24.7.06 in Bamenda.

anderen sub-saharischen Gegenden so. Wenn Bilder umgedreht sind und nur ein vergrössertes Foto in der Stube zu sehen ist, wird den eintretenden BesucherInnen sofort klar – ein weiterer Zweck dieser Praktik –, wer in der Familie verstorben ist. Hier und da wird in Bamenda das Bildnis der verstorbenen Person zusammen mit Porträts anderer verstorbener Familienmitglieder ausgestellt. Es kann in solchen Fällen vorkommen, dass nur die Bildnisse der Lebenden umgedreht oder weggeräumt werden.

Auch in mancher Gegend Europas und Nordamerikas wurden früher bei einem Todesfall Spiegel oder Bildnisse umgedreht. Oder Spiegel und Bildnisse wurden mit Tüchern verhängt (Drechsler 1903:290-291; Fogel 1915:134-135; Richardson 2003; Levins [ohne Jahresangabe]; Powell [ohne Jahresangabe]; vgl. Pfister 1927:1296). Das Verhängen von Bildern und Spiegeln mit Tüchern kommt allerdings im heutigen Bamenda nicht vor. In Schlesien, um nur ein Beispiel zu nennen, wurden Bilder und Spiegel umgedreht oder verhängt, damit die tote Person ungehindert aus dem Haus entweichen kann (Drechsler 1903:290-291) – eine Begründung, die mir soweit in Bamenda nicht begegnet ist.<sup>718</sup> Ob und inwiefern AfrikanerInnen das Umdrehen und Entfernen von Bildern und Spiegeln bei Todesfällen – etwa von den europäischen Kolonialherren – übernommen oder in abgewandelter Form angeeignet haben könnten, bleibt weiter zu untersuchen.

Existiert in Bamenda nicht schon ein vergrössertes Porträt der verstorbenen Person, lässt die Trauerfamilie ein solches extra für die Totenfeiern herstellen (Kapitel 2.6. und 2.8.1.). Das grossformatige Porträt des verstorbenen Familienmitglieds wird stets prägnant exponiert. Es wird bevorzugt in der Stube einzeln und hoch an der Wand platziert. Sehr häufig wird auch ein vergrössertes Porträt der verstorbenen Person an der Haustür oder an der Aussenfassade des Hauses angebracht, in welchem die verstorbene Person gewohnt hat (Abb. 292; vgl. Borgatti 2013:332). Auf diese Weise erkennt man von weit her, dass jemand in diesem Haus gestorben sein muss. Auch können QuartiereinwohnerInnen etc. beim näheren Sehen des Fotos erkennen, wer von den BewohnerInnen dieses Hauses verstorben ist.

In wohlhabenden Familien kann ein Kondolenzbuch aufliegen, in das sich die während der Trauerzeit fortwährend vorbeikommenden BesucherInnen einschreiben können. Zusammen mit dem Kondolenzbuch können auch das vergrösserte Bildnis (*picture*) der verstorbenen Person sowie der von der Trauerfamilie gewählte Stoff (*pagne*) für die sogenannte *uniform*

---

<sup>718</sup> Einige wenige Leute in Bamenda erzählten mir, dass bei Todesfällen in den spiegelnden Flächen – in Spiegeln oder auf dem Schutzglas eines vergrösserten Fotos – die tote Person oder ein Geist erscheinen könne. Erblicke man den Toten oder einen Geist in einer solchen Licht reflektierenden Fläche, bedeute dies, dass man bald der nächste sein werde, der sterbe. Dies könnte also hier und da in Bamenda ein Grund für das Umdrehen oder Entfernen der Bildnisse und Spiegel sein. Im deutschen Volksglauben gab es ähnliche Annahmen (vgl. Fogel 1915:134-135).

präsentiert werden (Gore 2001:333), die die Familienmitglieder und allenfalls auch Verwandte und enge Familienfreunde an der Beerdigung tragen werden. Der Schnitt des Kleides kann bei einer *uniform* je nach individuellem Geschmack der einzelnen Familienmitglieder ausfallen. So kann es sich jedenfalls bei Familien in Bamenda verhalten, deren Familienmitglieder sich für die Beisetzungsfeierlichkeiten eine sogenannte *uniform* leisten können. Auf beziehungsweise neben dem *pagne* kann zudem der Trauerbadge aufliegen, der stets ein fotografisches Büstenporträt der verstorbenen Person beinhaltet. Familienmitglieder und Freunde der verstorbenen Person können den Badge als Zeichen ihrer Trauer tragen (Kapitel 2.8.5; Abb. 208; Gore 2001:325-339).<sup>719</sup> Den serienmässig hergestellten Trauerbadge kann sich allerdings ebenfalls nicht jede Familie in Bamenda leisten.

Reichere Familien besitzen sogar das Geld, den Trauer-*pagne* mit dem Foto der verstorbenen Person schmücken zu lassen (Abb. 293). In einer Stadt wie Bamenda wird dies mit dem Siebdruck-/Serigraphieverfahren - in Bamenda *screen printing* genannt - bewerkstelligt. In Bamenda kann man dieses serigraphische Bedrucken des *pagne* bei manchen Kunstmalern in Auftrag geben. Auch T-Shirts mit einem aufgedruckten Foto der verstorbenen Person können die Familienmitglieder für die Beerdigungen tragen. Auf diesen Textildrucken wird – wie beim Trauerbadge – der Name der verstorbenen Person wie auch ihr Geburts- und Todesdatum angegeben. All diese Gegenstände können nach einer Beerdigung später wieder zur Jahrzeit (*anniversary*), zum Gedenkgottesdienst (*memorial service*) oder zum *cry-die* für die verstorbene Person getragen werden oder für solche Totenfeiern (erneut) in Auftrag gegeben werden.

Ist nur ein Foto von der verstorbenen Person im Postkartenformat vorhanden und besitzt die Trauerfamilie kein Geld für eine Vergrößerung, so habe ich gehört, dass zumindest dieses kleine Porträt während der Trauer- und Kondolenzzeit auf einen Tisch in der Stube gelegt werden kann, damit sich die eintretenden BesucherInnen über die verstorbene Person informieren können.

Nach dem Tod eines Familienmitglieds wird wie schon in Kapitel 4.3.1.5 erwähnt die Todesnachricht mittels A4-Fotokopien im Stadtquartier des Verstorbenen bekannt gemacht (Abb. 287).<sup>720</sup> Auch in Ghana wird dies so gehandhabt (Haney 2004a:170). Die A4-Fotokopien

---

<sup>719</sup> Einen Fall, in welchem all dies gegeben war, sah ich beispielsweise am 25.3.06 bei einem Kondolenzbesuch bei einer sehr reichen Familie in Bamenda. Das Familienoberhaupt, ein wohlhabender Besitzer und Gründer einer Schule, war gestorben.

<sup>720</sup> In Ghana und Nigeria scheinen anstatt simplen schwarzweissen A4-Kopien farbig gedruckte Poster verwendet zu werden, um den Todesfall der Öffentlichkeit zu kommunizieren (vgl. Haney 2004b:174). In der Stadt Kumbo (Region Nordwest) sah ich am 30.11.06 per Zufall beim Eingang eines Geschäfts, das einem gebürtigen Nigerianer gehört, auch ein schönes und farbig gedrucktes Poster aus Nigeria, mit welchem in der Stadt Enugu (Nigeria) der Tod einer Frau mitgeteilt wurde.

enthalten in Bamenda ein Bild der verstorbenen Person, deren Namen, genaues Geburts- und Todesdatum oder zumindest Geburts- und Todesjahr. Das Zeigen des fotografischen Porträts soll Klarheit über die verstorbene Person schaffen. Denn hört oder liest man bloss den Namen einer Person, so weiss man oft nicht mit Bestimmtheit, um wen es sich handelt. Leute sind oft unter verschiedenen Namen und Spitznamen bekannt (Kapitel 2.8.1.; vgl. Haney 2004b:174).<sup>721</sup> Im Übrigen können auf solchen A4-Kopien oft auch noch kurze Orts- und Zeitangaben bezüglich der Todesfeierlichkeiten angegeben sein: So etwa, wann das *wake-keeping* (Nachtwachenfeier) oder die Abholung der Leiche vom Kühlhaus des regionalen Spitals stattfindet (Abb. 203: *removal*) oder wann und wo das *laying in state* (Aufbahrung und Abschied; Abb. 204), der Bestattungsgottesdienst sowie die Beerdigung durchgeführt wird. Auch am Arbeitsplatz oder an anderen von der verstorbenen Person häufig besuchten Lokalisationen in der Stadt können die A4-Seiten aufgehängt werden, um Freunde und Bekannte des verstorbenen Familienmitglieds zu informieren. Solche von der verstorbenen Person häufig aufgesuchten Lokalisationen können etwa der Markt oder eine Bar sein. Zudem kann die Trauerfamilie den Todesfall auch über das Radio oder über Untertitel im lokalen Fernsehen kommunizieren. Auch Marktfrauen teilen in Bamenda den Tod einer Kollegin mit, indem sie deren vergrössertes Porträt singend und tanzend durch den Markt tragen und dabei Geld für das Begräbnis sammeln.

Bei Totenfeiern wie der Beerdigung, dem *memorial service* oder dem *cry-die* lassen wohlhabendere Trauerfamilien Veranstaltungsprogramme drucken, welche entsprechend *funeral program*, *memorial service program* oder *cry-die program* genannt werden. Diese Programme enthalten Angaben zum örtlichen und zeitlichen Ablauf der Feiern sowie oft ein Foto des verstorbenen Familienmitglieds, seinen Lebenslauf und die Lieder und Psalmen für den Gottesdienst. Bei einer Beerdigung ist das professionelle Drucken eines solchen Programms mit Fotos nur möglich, wenn sie ein paar Tage nach dem Tod stattfindet. Bei "luxuriöseren" Totenfeierprogrammen können auch mehrere Fotos von verschiedenen Lebensabschnitten der verstorbenen Person präsentiert werden (Abb. 294). Im Programm kann die Trauerfamilie stolz mit Fotos und einer Biographie die Erfolge wie Schulabschlüsse und Diplome (*graduation pictures*), Auslandsaufenthalte etc. ihres verstorbenen Familienmitglieds kundtun (siehe Abb. 294). Das ist Prestige für die Familie.

---

<sup>721</sup> Das sichere Identifizieren kann in der gegenüber dem Land anonymeren Stadt auch von Bedeutung sein, wenn gegenüber der verstorbenen Person finanzielle Forderungen oder Schulden bestehen. Dann kann die Trauerfamilie darüber informiert werden (gemäss Gespräch mit Pa Paul am 16.2.06 in Bamenda).

Wie die Fotos der Verstorbenen im Kontext von Begräbnissen von der Trauerfamilie präsentiert werden können und wie dies wiederum auf den Fotos dokumentiert sein kann, ist bereits im Kapitel 2.8.5 abgehandelt worden.

Nach der Beerdigung und der eigentlichen Trauerperiode von heutzutage drei Tagen in Bamenda bleibt das Porträtfoto der verstorbenen Person zum Zeichen der Trauer oft weiterhin prominent in der Stube des betroffenen Haushalts exponiert. Das heisst, die übrigen grossformatigen Porträts der Familienmitglieder bleiben in der Stube häufig auch noch ein, zwei Wochen oder sogar noch länger abgewendet beziehungsweise weggeräumt. Danach werden sie wieder in der Stube ausgestellt. Das Porträt der verstorbenen Person kann allenfalls in ehrwürdigem Andenken dekoriert werden, indem ihm etwa (die in vielen sub-saharischen Städten beliebten) Plastikblumen beigelegt werden (Abb. 295). Allerdings ist es nach der abgeschlossenen Trauerzeit auch möglich, dass das vergrösserte Bildnis der verstorbenen Person für eine längere Zeit aus der Stube entfernt wird. Dies haben mir Angehörige mancher Familien berichtet. In gewissen Familien wird das vergrösserte Porträt offenbar erst an der ersten (christlichen) Jahrzeit (*anniversary*) wieder in der Stube platziert. Mehrere Leute erzählten mir, dass sie nach dem Tod ihres verehrten Familienmitglieds es aus Trauer und Wut nicht mehr ertragen hätten, dessen Porträtfoto immer wieder zu sehen. Aus diesem Grund kann das Foto der verstorbenen Person über Monate oder - in einem von mir festgestellten Fall – offenbar gar Jahre nicht mehr in der Stube zu sehen sein. Hier und da hörte ich, dass vereinzelte Leute in ihren Fotosammlungen die Porträts der Toten von jenen der lebenden Mitmenschen trennen würden. Die Begründung hierfür sei, dass die Toten und Lebenden nicht zusammengehörten (Kapitel 4.3.1.1.). Pa Benedict ging sogar soweit, dass er das vergrösserte Doppelporträtfoto seiner Eltern aus der Stube entfernte, nachdem sein Vater gestorben war. Erst später, nachdem auch seine Mutter gestorben war, stellte er dieses Doppelporträt schliesslich wieder an seinen alten Platz. Auf meine Frage, weshalb er dies getan hätte, meinte er, es sei nicht gut, die Verstorbenen und die Lebenden zusammen zu zeigen.<sup>722</sup> Haney (2004b:179) nennt für Ghana einen ähnlichen Fall, bei welchem in einem privaten Haus die Fotoporträts von Lebenden und Verstorbenen getrennt an je einer Wand aufgehängt wurden.

Wie bereits in dieser Arbeit verschiedentlich angesprochen wird ein grossformatiges Foto einer verstorbenen Person auch bei deren *cry-die* exponiert. *Cry-dies* können für ältere Verstorbene als Ahnenehrungsfest kurz nach oder auch über ein Jahr nach der Beerdigung stattfinden. Vor dem Haus des oder der Verstorbenen wird mit dem *cry-die picture* gesungen und getanzt, was bereits in Kapitel 2.8.5 beschrieben worden ist (Abb. 209). Ein vergrössertes *cry-*

---

<sup>722</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 27.1.08 in Bamenda.

die *picture* (siehe Glossar) ist auch bei *cry-dies* manchmal gut sichtbar an der Hausfassade befestigt, wo die verstorbene Person gewohnt hat. Dabei scheint es ab und an, dass das *cry-die picture* so platziert wird, als ob von dort aus der Ahne oder die Ahnin das Tanzgeschehen beobachten könnte (Jindra 1997:316). So erzählte mir Pa Wilhelm, dass ihm gegenüber Leute "mit vier Augen"<sup>723</sup> schon geäußert hätten, dass sie den Geist (*spirit*) der toten Person während den Tänzen beim *cry-die picture* an der Hausfassade gesehen hätten. Nach verschiedenen InformantInnen in Bamenda existiert die Vorstellung, dass der Geist (*spirit*) der verstorbenen Person, die Tänze des *cry-die* sieht, sich mit den Tanzenden freut und unter Umständen sogar mittanz.

Das plakative Vorzeigen eines Porträts der verstorbenen Person anlässlich der für sie durchgeführten Bestattung (und vielleicht auch anlässlich anderer Toten- und Gedenkfeiern) besitzt in manchen sub-saharischen Gegenden eine offenbar lange Geschichte. So beweist ein Foto im Basler Missionsarchiv, dass im kamerunischen Douala anlässlich der Bestattungsfeierlichkeiten zwei vergrößerte Porträts eines verstorbenen Chefs gezeigt wurden. Diese beiden Porträts wurden für die Trauergäste gut sichtbar an Holzmasten festgemacht. Es handelte sich um die Totenfeier für Manga Ndumbe Bell im Jahr 1908.<sup>724</sup> Dabei ist beachtenswert, dass die Bells mit den Akwas zu den wichtigsten Chef-Familien in Douala und damit zur kamerunischen Elite gehören. Dieser Fall verweist damit einmal mehr darauf, dass der Brauch, ein Totenbild anlässlich von Totenfeiern zu zeigen, in Kamerun ein soziales *trickle down* von der Elite zum allgemeinen Volk erfahren hat. Denn wie oben dargelegt, exponiert heute fast jede städtische Familie in Kamerun Totenbilder an Totenfeiern wie an einer Beerdigung oder einem *cry-die*. In der frühen Kolonialzeit war dies noch nicht möglich, da sich grossformatige Fotos offenbar nur die Eliten leisten konnten. So erreichte die Fotografie im anglophonen Kamerun erst in der postkolonialen Zeit (fast) alle Bevölkerungsschichten (Kapitel 2.1.). Das erwähnte Lichtbild von der Totenfeier Manga Ndumbe Bells im Basler Missionsarchiv lässt an die Möglichkeit denken, dass sich die kamerunischen Eliten den Brauch, ein Totenbild anlässlich von Bestattungsfeiern zu exponieren, von den europäischen Kolonialherren angeeignet haben könnten. Ob und inwiefern dies möglich gewesen ist, bleibt zu untersuchen.

Heute ist in Bamenda an einer Bestattung oder an einem Ahnenehrungsfest (*cry-die*) ein (vergrößertes) *funeral picture* oder ein *cry-die picture* praktisch unabdingbar (Kapitel 2.6.).

---

<sup>723</sup> Vier Augen zu besitzen bedeutet in diesem Zusammenhang zwei weitere und nicht sichtbare Augen zu haben. Dies meint, dass es einem solchen besonderen Menschen möglich sein soll, hellsehtig zu sein beziehungsweise die dem Menschen jenseitige Welt wahrnehmen zu können (vgl. de Rosny 1999:297).

<sup>724</sup> An dieser Stelle sei Till Förster für einen Hinweis auf dieses Foto per E-mail im Jahr 2006 gedankt. Das Foto ist zu finden bei: Mission 21/Basler Mission: Bildarchiv: Referenznummer: impa-m29551. Siehe hierzu: [www.http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/controller/index.htm](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/controller/index.htm) [Aufrufdatum: 6.7.2012].

So meinte Pa Paul, dass ein Totenfest, eine Beerdigung oder ein *cry-die*, ohne ein vergrössertes Foto der verstorbenen Person kein richtiges Totenfest sei.<sup>725</sup> Das gilt zumindest in der Stadt Bamenda. Ist kein Foto von der verstorbenen Person für ein Begräbnis (*funeral*) oder Ahnenehrungsfest (*cry-die*) vorhanden, ist dies sowohl für die Trauerfamilie wie die Trauer Gäste enttäuschend. Durch das *funeral picture* beziehungsweise *cry-die picture* - und das ist sein Hauptzweck, wie mir InformantInnen sagten - können die Gäste am Totenfest nochmals die verstorbene Person sehen und Abschied nehmen. Ein Fehlen eines vergrösserten *funeral/cry-die picture* bei einer Beerdigung oder einem *cry-die* könnte auch für die Trauerfamilie wenig prestigeträchtig dahingehend interpretiert werden, dass ihr hierfür das Geld nicht mehr gereicht hat. Jedenfalls meinte dies einmal beiläufig ein junger Mann.<sup>726</sup>

Ich habe junge wie alte Leute in Bamenda kennengelernt, die von sich aus den Gedanken geäußert haben, dass sie für sich ein prestigeträchtiges Begräbnis mit einem würdigen *funeral picture* haben und über den Tod hinaus mit einem guten Bild erinnert werden möchten (Kapitel 2.4.1.). Insgeheim hoffen die Leute unter anderem auch, dass sie ein hohes Alter erreichen und damit die Grundbedingung erfüllt sein wird, mit einem *cry-die* geehrt zu werden. Im Fall von Frederik, Anfang zwanzig und bei seiner Mutter in Bamenda wohnend, wurde ich Zeuge, wie er mitunter mit dem Gedanken an ein ehrwürdiges Begräbnis ein fotografisches Porträt von sich, welches er als besonders schön empfand, vergrössern liess. Sein grossformatiges Bildnis zeigte Frederik in einem teuren und sozial repräsentativen Herrenanzug. Mit einigem Stolz exponierte er es neben dem Fernseher in der Stube seiner Mutter!<sup>727</sup> Ebenso hatte Ma Glory, eine Frau im mittleren Alter, vor langer Zeit je ein repräsentatives fotografisches Einzelporträt von ihr sowie ihres damals noch lebenden Ehemannes vergrössern lassen. Nach eigenen Angaben hatte sie dies damals mit dem Gedanken getan, dass die beiden Bildnisse für ihre Begräbnisse bereitstehen sollten.<sup>728</sup> Frederiks wie Ma Glorys Handeln sind, was das Vergrössern der Fotos anbelagt, beides Beispiele für das Genre der bestimmten Verwendungsabsichten in fotografischen Produktionssituationen (Kapitel 2.4.1.).

Die Muslime in Bamenda zeigen bei einem Todesfall und an späteren Totengedenktagen<sup>729</sup> kaum ein vergrössertes Foto der verstorbenen Person (Kapitel 2.8.5.). Oft handelt es sich bei den Muslimen in Bamenda um Leute, die den Ethnien der Hausa und Fulbe angehören und

---

<sup>725</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Paul am 30.12.05 in Bamenda.

<sup>726</sup> Begebenheit im Jahr 2006 in Bamenda.

<sup>727</sup> Beobachtung und Gespräch mit Frederik am 11.8.09 in Bamenda.

<sup>728</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 9.9.09 in Bafut.

<sup>729</sup> Die muslimischen Todesgedenktage mit einem Gebet für die verstorbene Person werden gemäss InformantInnen in Bamenda in Abständen von drei, sieben, vierzig und hundert Tagen sowie ein Jahr nach dem Tod durchgeführt (Kapitel 2.8.5.).



häufig in Bamendas Stadtquartier *Old Town* leben. Für die finanziell meist relativ armen Haushalte in *Old Town* wäre es sowieso schwierig, Fotos vergrössern zu lassen.

Die obigen Beispiele haben soweit einige übliche Weisen beschrieben, wie Fotos an Anlässen präsentiert werden können. Es gibt allerdings auch noch weitere Events, an denen je nachdem Porträtfotos exponiert werden. So feiert etwa in Bamenda die katholische Kirchgemeinde die Ordination eines katholischen Priesters mit einem grossen Fest. Gelegentlich kann es dabei vorkommen, dass auch bei Priesterordinationen Badges zum Anstecken an die Brust verteilt werden. Diese Badges tragen dann das Porträt des neugeweihten Priesters samt seinem Namen und dem Ordinationsdatum.

Zum Abschluss dieses Unterkapitels sei ein spezieller Fall der Distribution und des Zeigens eines Fotos an einem Anlasses hervorgehoben: In Gembu, einer nigerianischen Stadt unweit der kamerunischen Region Nordwest, stellte ich fest, dass Eltern für das Geburtstagsfest ihres Kindes Notizhefte für die Schule drucken lassen, und zwar mit dem fotografischen Konterfei ihres Kindes auf dem Umschlag. Die Schulhefte werden dann an die ans Geburtstagsfest eingeladenen SchulkameradInnen verteilt. Das Porträt auf den Schulheften lässt die MitschülerInnen und deren Eltern stets erinnern, wer ein schönes Fest ausgerichtet hat und wem sie das Schulheft zu verdanken haben, was letztlich wohl wiederum gute soziale Beziehungen und den Reziprozitätsgedanken fördert. Ein solches geschenktes Notizheft für die Schule, *birthday exercise book* genannt, stellt immerhin eine kleine Entlastung des Haushaltsbudgets dar.<sup>730</sup> Ausserdem bringt die Organisation eines Fests angesichts des ausgegebenen Geldes Prestige und erhöht den sozialen Status. In Bamenda war allerdings die Praxis des Verschenkens von Schulheften mit dem Konterfei des Geburtstagskindes bis zum Ende meiner eigentlichen Forschungen im Jahr 2009 nicht üblich. Auch hierbei wird ersichtlich, dass im subsaharischen Raum verschiedene national oder regional geprägte Fotokulturen möglich sind.

#### **4.3.3. Das Auf-den-neusten-Stand-Bringen**

Ganze Fotosammlungen werden wie erwähnt häufig nur einmal - beim ersten oder zweiten Hausbesuch - zur Ansicht präsentiert (Kapitel 4.3.1.1.). Mehrmals fiel mir auf, dass mir Freunde nach längerer Bekanntschaft nur noch jene Fotos zeigten, die ich noch nicht gesehen hatte - ein offenbar gezieltes Auf-den-neusten-Stand-Bringen, das bereits Wendl (1999:292) angetönt hat. Wie die folgenden Zeilen zeigen werden, können einer Person an und für sich ganz unterschiedliche fotografische Genres vorgelegt werden, um sie auf den neusten Stand zu bringen. Selbstverständlich beinhaltet das stetige Nachführen und Aktualisieren der Fo-

---

<sup>730</sup> Gemäss Gespräch am 5.8.09 mit Aloys in Gembu, Nigeria. Aloys hat für das Geburtstagsfest seines Sohnes Schulhefte mit dessen Konterfei drucken lassen.

toleporellos mit neuen Lichtbildern, das manche Leute praktizieren, den Aspekt des "Up-Datens" (Kapitel 4.3.1.1.). Besonders, wenn seit dem letzten Besuch wichtige Ereignisse wie Geburt, Hochzeit oder Tod in der Familie stattgefunden haben, erhält man die neuen Anlassfotos präsentiert. Als ich nach meinen zweiten Aufenthalt (Ende 2005 bis Anfang 2007) in Bamenda Ende 2007 wieder nach Kamerun kam, wurde mir dieses Auf-den-neusten-Stand-Bringen anhand von Anlassfotos besonders bewusst, weil mir oft hauptsächlich die seit meinem letzten Besuch gemachten Fotos zur Ansicht gegeben wurden. Waren keine Fotos eines zwischenzeitlich gefeierten Anlasses vorhanden, so überreichten mir meine kamerunischen Bekannten unter Umständen auch einfach ein Porträtfoto, das mir die Person vorstellte, die das Ereignis betraf. Über Anlassfotos und manchmal auch über allenfalls vorhandene Videos von Anlässen – vorausgesetzt ein Fernseh- und ein CVD/DVD-Lesegerät sind vorhanden – werden nachträgliche "Teilnahmen" an familiären Festivitäten ermöglicht, sollte man sie verpasst haben.

Ich möchte dies an einem Beispiel illustrieren: Am 16.12.2007 kam ich nach beinahe einem Jahr Aufenthalt in der Schweiz wieder zurück nach Kamerun. Die mit mir befreundete Familie Fru (anonymisiert), die aus der Region Nordwest stammt, hatte mich nach der Ankunft in Yaoundé zur Übernachtung eingeladen. Gross war die Freude des Wiedersehens. Kenneth, der Hausherr, meinte lächelnd zu mir: *Look, new pictures in the parlor!*<sup>731</sup> Gegenüber dem Haus- und Stubeneingang hingen sein Porträtfoto und dasjenige seiner Frau sowie unterhalb das Foto des neugeborenen Babys – so wie sich dies im Grunde auch für die Hierarchie gehört (Kapitel 4.2.; Abb. 238). Das Gespräch drehte sich fast nur um das Neugeborene. Es war offensichtlich, wie sehr Kenneth stolz war, nun erstmals Vater geworden zu sein. Gesellschaftlich bedeutet dies wie erwähnt einen Statuswechsel zum allseits respektierten Vater, der nun respektvoll auf Englisch beziehungsweise auf Pidgin-Englisch mit *pa*, *papa* oder auf französisch auch mit *père* angesprochen werden kann (Kapitel 1.1.). Kenneths Hinweis auf die neuen Fotos in der Stube kann als ein erstes visuelles Auf-Datieren betrachtet werden. Im weiteren Verlauf des Besuchs unterbreitete mir Kenneth das für das neugeborene Baby erworbene Foto-Album mit Kartondeckeln und Papierseiten – ein Foto-Album, das für kamerunische Verhältnisse kostspielig war und die Freude sowie Wertschätzung des Geburtseignisses deutlich machte. Durch das Foto-Album bin ich über die Zeit der Geburt sowie über das allmähliche Wachsen des neuen Erdenbürgers weiter aufdatiert worden. Ich konnte auch an den in meiner Abwesenheit stattgefundenen Ereignissen vertieft teilnehmen: Im Foto-Album hatte es bereits einige Fotos des damals erst einige Tage zuvor im Haus gefeierten

---

<sup>731</sup> Gemäss Gespräch mit Kenneth vom 16.12.07 in dessen Haushalt in Yaoundé.

*born house* - ein Fest, um die Geburt eines neuen Kindes zu feiern (Kapitel 2.8.5.). Die meisten Fotos des *born house* waren allerdings (noch) lose in einer Tüte. Sie zeigten, wie die Gäste den Eltern für das Kind Geschenke wie etwa Seife gebracht hatten. Andere Fotos dokumentierten, wie in traditioneller Weise ein Tanz im Kreis und im Gegenuhrzeigersinn für das *born house* abgehalten wurde und wie schliesslich die Gäste ein Festmahl genossen. Ein *born house* beinhaltet unter anderem auch die Ehrung der Eltern des neugeborenen Kindes (Kapitel 2.8.5.), womit das Präsentieren der Fotos dieses Anlasses für Eltern wie Kenneth und seine Frau eine schöne und prestigeträchtige Sache darstellt.<sup>732</sup> Kenneth hatte mich auch schon zuvor, als ich noch in der Schweiz weilte, via Rundmails mit Fotos über seine Vaterfreuden informiert. Und auch später sandte er mir per E-mail immer wieder Lichtbilder mit Wachstums- und Monatsangaben dieses und seines weiteren Kindes. Kenneth datierte mich so fortwährend auf und liess mich an seinem Leben teilhaben (Kapitel 3.1.).

Ein weiteres eindrückliches Beispiel des Aufdatierens mit Fotos erlebte ich bei Mike, einem Teenager und Freund. Ich besuchte ihn an Weihnachten 2007 in seinem Haus in Bamenda, nachdem ich wie erwähnt fast ein Jahr in der Schweiz verbracht hatte. Per E-mail hatte Mike mir zuvor geschrieben, dass seine Mutter gestorben sei. Sein Vater war ein Jahr früher verschieden. In diesen E-mails hatte er mich um finanzielle Unterstützung gebeten. Mike gab mir wortlos sein Foto-Leporello in die Hand. Die ersten Fotos in seinem Foto-Leporello zeigten nun nicht mehr die Lichtbilder seiner Kernfamilie, sondern die traurigen Fotos von der Beerdigung seiner Mutter. Die früheren Fotos, die ich schon Ende 2006/Anfang 2007 in seiner Fotosammlung gesehen hatte, folgten erst danach. Er hatte sein Foto-Leporello aktualisiert (vgl. Kapitel 4.3.1.1.). Mit den Fotos von der Beerdigung seiner Mutter liess er mich nachträglich an diesem für ihn sehr traurigen und einschneidenden Anlass teilhaben. Der traurige Tod seiner Mutter war nun in den Vordergrund seines Lebens und seines (Da-)Seins getreten, was er mit der neuen Reihenfolge der Lichtbilder in seinem Foto-Leporello zum Ausdruck brachte und wohl auch kommunizieren wollte. Dass er die Beerdigungsfotos in sein Foto-Leporello und nicht in einen separaten Umschlag steckte, lässt in seinem Fall den Schluss zu, dass er diese Lichtbilder jedermann zur Ansicht gab.<sup>733</sup>

Das Aufdatieren von Freunden und Verwandten über Distanzen hinweg mit Fotos, die E-mails beigelegt sind, wird gerne praktiziert. Auch in anderen sub-saharischen Gegenden dürfte dies der Fall sein. Neben Kenneth sandten und senden mir Bekannte aus Kamerun immer wieder solche Aufdatierungsmails. Dabei grüssen sie meist kurz mit einem zwei- oder dreizeiligen Mail und fragen nach dem Befinden von mir und meiner Familie (Kapitel 3.1.).

---

<sup>732</sup> Gemäss Beobachtungen und gemäss Gespräch mit Kenneth am 16.12.07 in Yaoundé.

<sup>733</sup> Beobachtung im Haushalt Mikes am 25.12.07 in Bamenda.

Die per E-mail gesandten Fotos nehmen oft Bezug auf stolze neue Errungenschaften (sogenannte *achievements*): So etwa der (angebliche) Besuch eines exklusiven Luxushotels, wobei für das Foto vor dem repräsentativen Hoteleingang posiert wird. Auch vom erfolgreichen Schulabschluss wurden mir per E-mail Graduierungsfotos (*graduation pictures*) gesandt, das den Absender, die Absenderin stolz in Barrett und Talar mit dem neuen Abschlussdiplom zeigt (vgl. Kapitel 2.8.5. und 3.1.; vgl. Abb. 212 und 248). Solche Fotos mit *achievements* helfen, andere und sich selbst davon zu überzeugen, dass es mit dem Erfolg im Leben stets aufwärts geht. Sie erhöhen damit den eigenen sozialen Status sowie die eigene soziale Attraktivität als Kompagnon (im oft als reziprok aufgefassten Leben). Solche Fotos tun dem Selbstbewusstsein der Porträtierten gut.

Verschiedentlich wurde mir in Bamenda berichtet, dass zum Aufdatieren künftiger Besucher Fotos speziell beiseite gelegt werden, was ich gelegentlich auch beobachten konnte. So traf ich etwa im Dorf "Z" (anonymisiert) eine Frau, die bei meinem Besuch sogleich ein Foto zur Hand nahm, das sie ganz offensichtlich bereitgelegt hatte. Das Foto zeigte die Installation des neuen *fon* in einem Nachbardorf, was für sie eine sensationelle Neuigkeit war, die sie offenbar jedermann mitteilen wollte. Es stellte eine gute Tratsch- und Klatsch-Geschichte dar.<sup>734</sup>

Gelegentlich kann es auch während eines Gesprächs zwischen Gast und Gastgeber zu einem gewissen Aufdatieren kommen. Wird über eine abwesende Person gesprochen, dann kann der Gastgeber das Porträtfoto der entsprechenden Person aus den Fotosammlungen heraussuchen (Kapitel 4.2.). Auf diese Weise kann der Gastgeber auch spezifisch die dem Gast noch unbekannten Personen näher bekannt machen. Bezüglich des Aufdatierens sind stets die aktuellen Fotos von Personen interessant, die man schon länger nicht mehr gesehen hat: Sehen etwa die Verwandten auf den Fotos gesund oder kränklich aus? Geht es ihnen auch sonst gut? Tragen sie gute Kleidung? Das sind Aspekte des typischen *audience engagement*, wie sie gemäss diversen Gesprächen beim Betrachten von neuen, noch nicht gesehenen Porträtfotos aufkommen. Erinnert sei hier zum Beispiel an Roman, den Schreinerlehrling, der ein Körperfoto (Abb. 191) von sich machen liess, um es seiner Mutter in der Stadt Kumbo (Region Nordwest) zu senden und sie so darüber aufzudatieren, dass es ihm in Bamenda gut gehe und er gesund sei. Das Foto war zugleich auch ein Beweis, dass es ihm tatsächlich gut geht, denn an die Authentizität der Fotografie wird in der Region Nordwest sehr stark geglaubt (Kapitel 2.8.3.; Kapitel 5.2.). Romans Vorgehen scheint kein Einzelfall zu sein. Auch der heute bekannte kamerunisch-nigerianische Fotograf Samuel Fosso machte Selbstporträts, um seiner entfernt wohnenden und ihn sehr vermissenden Grossmutter von Zeit zu Zeit zu kommunizie-

---

<sup>734</sup> Begebenheit am 1.6.06 im Dorf "Z".

ren, dass er "okay" sei (Schlinkert 2004:37). Zur Aufdatierung können auch Porträtfotos von Verwandten gezeigt werden - etwa mit der verbalen Bemerkung, dass diese Kinder erhalten haben, krank geworden oder gestorben sind. Auch können entsprechende Porträts von Verwandten und Freunden vorgewiesen werden, die es prestigeträchtig ins *whiteman kontri* geschafft haben und nun dort wohnen und arbeiten, die ein teures Haus bauen oder sich beeindruckenderweise ein Auto anschaffen konnten.

Ein stilles und lautloses Aufdatieren kann beabsichtigt sein, wenn ein Foto, das eine (prestigeträchtige) Neuigkeit darstellt, an prominenter Stelle in der Stube platziert wird. So hat Ma Anette wie erwähnt stolz ihren Studienabschluss mit ihrem fotografisches Porträt von der Diplomierung (*graduation picture*) auf dem Couchtisch präsentiert (Kapitel 4.2.; Abb. 248). In meinem Fall sprach ich das Foto an, worauf sie mir von ihrem Hochschulabschluss berichtete.<sup>735</sup>

Auch Mobiltelefone mit integrierter Fotokamera können zum Aufdatieren nützliche Dienste leisten. So fotografierte Kenneth, welcher als Beamter in Yaoundé lebte, in seinem Heimatdorf das neu gebaute Haus eines Freundes mit dem Mobiltelefon, um darüber seiner Frau in Yaoundé zu berichten.<sup>736</sup> Ebenso machte er mit dem Handy ein Foto von einem Hochzeitspaar, um später seine abwesend gewesene Frau über diese Heirat zu orientieren.<sup>737</sup> Auf dem Handy hatte er auch ein wenige Sekunden dauerndes Video, welches seinen Vater im Heimatdorf zeigte. Das Video machte Kenneth, um es seinen Neffen zeigen, denn diese lebten im Süden Kameruns. Sie hatten ihren Grossvater noch nie gesehen.<sup>738</sup>

#### 4.3.4. Das Täuschen mit Fotos (*camouflage*)

Der in Bamenda in französischer Manier ausgesprochene Begriff *camouflage* umschreibt das Vortäuschen von Etwas gegenüber jemandem. Bei Fotos kann *camouflage* insbesondere darin bestehen, dass man sich mit ihrer Hilfe gesellschaftlich "grösser" macht, als man es tatsächlich ist. Es geht also oft um das Beeindrucken durch und mit Fotos. Ein Beispiel hierfür ist jener mir von Frederik berichtete Fall, bei welchem sich Leute in Bamenda vor einem wildfremden exklusiven Auto fotografieren liessen. Frederik meinte, solche Leute würden später mit Bestimmtheit erzählen, dies sei das Auto ihres reichen Onkels. Aufgrund einer solchen Beziehung mit einem reichen Onkel würden sie dann viel soziales Prestige erlangen, weil dies aus emischer Sicht oft Zugang zu Geld bedeute (Kapitel 2.5.3.).

---

<sup>735</sup> Beobachtung und Gespräch mit Ma Anette am 25.4.06 in ihrem Haus nahe der Stadt Bamenda

<sup>736</sup> Gespräch mit Kenneth am 4.2.07 in Yaoundé.

<sup>737</sup> Gespräch mit Kenneth am 4.2.07 in Yaoundé.

<sup>738</sup> Gespräch mit Kenneth am 4.2.07 in Yaoundé.

In dieser Arbeit sind schon verschiedene Möglichkeiten der *camouflage* genannt worden. So zum Beispiel, dass ein junger Mann in Bamenda anhand eines Fotos erzählte, er wäre in London gewesen - und das mit einem Foto, welches ihn bloss vor der Stadtkulisse eines Fotostudios porträtierte (Kapitel 1.1. und 2.5.3.)! Auch hörte ich in Bamenda Geschichten, nach welchen manche Gäste an Diplomierungsfeiern sich Talar und Barret von den diplomierten Verwandten oder FreundInnen ausleihen. Dies, um so prestigeträchtige Fotos von sich schiessen lassen, als hätten sie selbst den ehrenwerten Schulabschluss gemacht. Ich habe mehrmals solche *graduation pictures* gesehen, die gemäss InformantInnen in Bamenda jedoch nur *camouflage* waren.<sup>739</sup> Ma Yvette berichtete dabei von einem Fall, dass eine ihrer Bekannten unbedingt einen bestimmten Mann von hohem Bildungsgrad heiraten wollte. Dieser Bekannten erschien es allerdings unmöglich, dass sie sich mit diesem Mann liieren könnte, weil sie selbst keinen hohen Schulabschluss hatte. Bei der Diplomierungsfeier einer gemeinsamen Freundin nahm diese Bekannte deren Barret und Talar und liess sich fotografieren. Mit dem Porträtfoto wollte sie diesen Mann beeindrucken. Ma Yvette hörte jedenfalls, wie sie dieses Vorhaben ihren umstehenden Freundinnen noch an der Diplomierungsfeier erzählte. Den Ausgang dieser Geschichte kannte Ma Yvette leider nicht.<sup>740</sup>

Einen weiteren Fall von *camouflage* bekam ich mit, als mein Freund Frederik ein Foto von seiner Nachbarin Hera, einer schwangeren Frau, holte und auf dem ihr Kindsvater in militärischer Tarnkleidung zu sehen war. Heras Mann hatte ihr vorgetäuscht, dass er nur vorübergehend im Militär keinen Dienst tue. Mit dem Foto wollte er offensichtlich belegen, dass er als Militärangehöriger ein gutes Einkommen habe. Nach Frederik konnte er Hera mit diesem Foto von der gemeinsamen Heirat überzeugen. Die Geschichte von Heras Mann ist jedoch nach Frederik alles andere als plausibel, weil eine temporäre Absenz vom kamerunischen Militär in der Regel ausgeschlossen werden kann. Hera selber war jedoch so verliebt, dass sie in einem offenen Gespräch gegenüber Frederik felsenfest überzeugt war, dass ihr baldiger Kindsvater ein Militär mit gutem Einkommen sei.<sup>741</sup>

Ein weiteres Beispiel von *camouflage* ist auch der im obigen Kapitel 4.3.1.3 bereits erwähnte Fall, bei welchem ein Hotelbesitzer ein vergrössertes Foto von sich hinter der Empfangstheke des Hotels prangen liess. Es zeigte ihn mit dem damaligen US-Präsidenten George Bush zusammen, was in Kamerun eine prestigeträchtige Freundschaft und *togetherness* mit diesem mächtigen Politiker und damit eine Überlegenheit gegenüber anderen kommuniziert (Abb.

---

<sup>739</sup> So zum Beispiel gemäss Gespräch mit Leila, einer jungen Frau, am 8.7.06 in Bamenda.

<sup>740</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 18.8.09 in Bamenda.

<sup>741</sup> Gemäss einem Gespräch mit Frederik am 19.8.09 in Bamenda.

278). Doch dieses vergrösserte Foto war wie erwähnt bloss eine mit digitaler Bildbearbeitung bewerkstelligte Fälschung (*camouflage*).

Der besagte Hotelbesitzer gilt in Bamenda gemäss Pa Benedict auch als jemand, der sein schnelles Geld als ein sogenannter *feyman* gemacht haben soll.<sup>742</sup> *Feymen* sind professionelle Betrüger. Ich habe keinerlei Forschung darüber betrieben, wie in der sogenannten *feymania* Fotos verwendet werden. Es scheint mir jedoch in diesem Fall, dass der Hotelbesitzer dieses beeindruckende Porträtfoto auch verwendete, um sich für seine wohlhabenden Hotelgäste und potentiellen Opfer interessant zu machen. So lud er mich - um eine Freundschaft zu knüpfen - gleich ein, bei ihm im Hotel zu übernachten, was ich dankend ablehnte.<sup>743</sup>

Auch wenn ich hier über den Gebrauch von *feymania* nicht viel berichten kann, so konnte ich doch beobachten, wie ein mutmasslicher *feyman* in einem Restaurant in Bamenda sein ziemlich oberflächlich gefälschtes Diplom von einer Universität in den USA jemandem vorwies, wobei er sogleich ein Foto nachschob, das ihn in den USA zeigen sollte.<sup>744</sup> Auch er tat dies wohl, um aufgrund seiner fingierten prestigeträchtigen und faszinierenden Persönlichkeit Opfer anzulocken, die ihm Geld leihen beziehungsweise für angeblich lukrative Geschäfte vorschiesen. *Feymen* sind in Kamerun bekannt dafür und werden sogar teils dafür bewundert, dass sie ihre Opfer sehr kunstvoll und mit Geniestreichen, ja sogar mit Magie zu täuschen wissen (vgl. Malaquais 2001:4,39).

Die erwähnten Beispiele belegen, welche sozialen Wirkungen Fotos in Bamenda (und wohl auch anderswo im sub-saharischen Raum) haben können. Mit Fotos können soziale Beziehungen geformt werden: Überlegenheitsgefühle oder Minderwertigkeitskomplexe werden angesichts der sozialen Kompetitivität in Bamenda auf- beziehungsweise abgebaut. Das Medium Fotografie eignet sich aufgrund seines Images von Authentizität sehr gut zur *camouflage*: Angesichts eines Fotos denken viele Leute einfach, was auf einem Foto zu sehen ist, muss vor dem Kameraobjektiv wirklich existiert haben (Kapitel 5.2.).

#### 4.3.5. Partnersuche und Heiratsvorschlag

Das Thema "Partnersuche" ist in dieser Arbeit schon verschiedentlich erwähnt worden (Kapitel 2.8.2.4). Insbesondere werden körperbetonte oder sexy Fotos (*sexy pictures*) für Kontaktanzeigen und für die Partnersuche im Internet verwendet (Abb. 188 und 189). Im Kapitel 4.3.1.5 wurde erwähnt, dass in Schulen versucht wird, mit körperbetonten und sexy Porträtfotos das andere Geschlecht zu beindrucken. Bei Hausbesuchen habe ich mehrmals die Erfah-

---

<sup>742</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 20.1.08 in Bamenda.

<sup>743</sup> Begebenheit am 20.1.08 in Bamenda.

<sup>744</sup> Gemäss Begebenheit im Juli 2009 in Bamenda.

rung gemacht, dass mir junge Frauen unter vier Augen ihre separat aufbewahrten *sexy pictures* zuschoben. In einem Fall enthielt ein Umschlag sexy Porträts in Latexkleidern und hohen Stiefeln (Kapitel 4.3.1.1). In einem anderen Fall handelte es sich um ein Porträt mit durchsichtigem Kleidungsstoff.<sup>745</sup> Als Europäer gilt man stets als attraktiv und aufgrund des vermuteten Reichtums als eine gute (Heirats-)Partie.

Doch auch andere fotografische Genres als die *sexy pictures* können sich eignen, um das andere Geschlecht "anzumachen". So etwa das Genre des *african wear*, welches ebenfalls viel Haut zeigt (Kapitel 2.8.2.3.; Abb. 184 bis und mit 187). Und nicht zuletzt mag sich für die Partnersuche auch das bürgerliche Porträt, also das korrekte formelle elitäre Porträt, eignen (Kapitel 2.8.1.). Dieses kann den potentiellen Partner durch teure Kleidung oder einen Anzug beeindrucken.

Unter Fotografen kursiert in Bamenda die Geschichte, dass Fotos mit einem gemalten Haus als Fotokulisse (früher) gereicht hätten, um in den Dörfern Eltern oder Älteste dazu zu bewegen, dem so porträtierten Mann eine Tochter der Familie zur Heirat zu geben. Das Haus auf der Fotokulisse sollen sie für echt und als das Eigentum des Porträtierten gehalten haben (Kapitel 1.1. und 2.5.3.). Auch in Ghana werden von den Fotografen entsprechende Geschichten erzählt (Wendl/Prussat 1998:34; vgl. Schaub 1999:3), wobei sie unter Umständen ein Verkaufstrick der Fotografen sind, um der Kundschaft zu vermitteln, wie gut und echt ihre Fotokulissen aussehen (Haney 2004c:143). Jedoch kommt es gelegentlich tatsächlich vor, dass manche Leute in Bamenda und in Ghana anhand eines Fotos nicht erkennen, ob sie eine Studio- oder Freiluftaufnahme vor sich haben (Kapitel 1.1. und 2.5.3.)

In abgelegenen Dörfern genügte früher oftmals ein Transisterradio auf einem Foto, um einem Mann zu einer Heirat verhelfen. Dort ging man früher davon aus, dass ein so porträtierter Mann tatsächlich im Besitz eines solchen - damals teuren - Gerätes sei und reich sein müsse. Man hatte in Dörfern offenbar zu wenig Ahnung, wie die Porträtfotos in den städtischen Fotostudios entstanden und dass dort Transisterradios als blosses Requisit benutzt wurden (Kapitel 2.5.4.; Abb. 117).

In Bamenda und in der Region Nordwest empfinden noch heute ältere Generationen das Arrangieren von Heiraten als normal. So kann es etwa vorkommen, dass Eltern einem ihnen passenden jungen Mann Fotos ihrer Töchter zum Vorschlag einer Heirat zeigen. Eine ältere Mutter hat diese Praxis direkt "*proposing marriage*" genannt.<sup>746</sup> Auch erzählte mir Pa Paul die Geschichte, dass auf dem Land lebende Eltern seinem Cousin das Foto einer ihrer Töchter übergaben mit dem Auftrag, die Tochter in Bamenda aufzusuchen und zur Frau zu nehmen -

---

<sup>745</sup> Gemäss einer Begebenheit am 22.7.09 in Bamenda.

<sup>746</sup> In einem kurzen Gespräch mit Patricias Mutter am 30.7.09 in Bamenda.



ein spezieller Fall der "Distribution" eines Fotos. Als ich später Pa Paul nochmals fragte, wie die Geschichte ausgegangen sei, erzählte er mir, dass die junge Frau seinen Cousin zurückgewiesen hätte.<sup>747</sup>

Ein Beispiel, wie Fotos zum Verkuppeln verwendet werden können, lieferte mir mein junger Freund Frederik. Er war sehr in Sorge um mich, dass ich Zeit meines Lebens ledig bleibe. Deshalb machte er mir implizit einen Vorschlag: Er unterbreitete mir das Foto einer Bekannten mit der Nebenbemerkung, dass die darauf zu sehende junge Frau noch nicht verheiratet sei. Auf meine direkte Frage gab er seine Absicht des Verkuppelns unumwunden zu.<sup>748</sup> An sich eignet sich jedes (Einzel-)Porträtfoto - egal welchen Genres (siehe Kapitel 2.8.)! - , um es zur Partnersuche beziehungsweise für einen Heiratsvorschlag zu verwenden. Bereits Heike Behrend (1998:28) hat lakonisch angetönt, dass Fotos zur Heiratsvermittlung eingesetzt werden können, was hiermit bestätigt werden kann.

Wie bereits verschiedentlich erwähnt, kann auch das Geschenk eines Porträtfotos am Valentinstag (*Valentine's Day*) - oder in Bamenda zumindest während der Tage rund um den Valentinstag - als Gelegenheit benützt werden, um einem potentiellen (Ehe-/Liebes-)Partner die Liebe zu kommunizieren. Eine solche "Fotogabe" am Valentinstag ist insbesondere auch an den Schulen und unter den SchülerInnen üblich (Kapitel 3.1.). Wie oben angesprochen können *valentine cards* etwa den deutlichen Schriftzug "*I love you*" tragen (Kapitel 2.6.).

An dieser Stelle soll auch darauf hingewiesen sein, dass das Zeigen der Fotosammlungen gemäss verschiedenen InformantInnen interessanterweise auch als Mittel zur Vermeidung von Inzest betrachtet werden kann.<sup>749</sup> Dabei spielt in Bamenda – und vermutlich auch in anderen sub-saharischen Gegenden - der Gedanke mit, dass via das Betrachten von Fotosammlungen zu nahe Blutsverwandtschaften entdeckt werden könnten. Bei Grossfamilien ist es nicht immer leicht, den Überblick über verwandschaftliche Verhältnisse zu behalten. Regina, eine Informantin in ihren Vierzigern, musste sich beispielsweise anhand der Fotos von Verwandten von einem Knaben belehren lassen, dass sie seine Tante sei.<sup>750</sup>

---

<sup>747</sup> Gemäss einem Gespräch mit Pa Paul am 29.3.06 in Bamenda sowie gemäss meiner kurzen Nachfrage bei Pa Paul einige Wochen später, wie die Geschichte ausgegangen sei.

<sup>748</sup> Gespräch mit Frederik am 11.8.09 in Bamenda.

<sup>749</sup> Auch Vokes (2008:360) erwähnt in einem im südwestlichen Uganda angetroffenen und etwas besonderen Fall, dass ein Porträtfoto in einer Fotosammlung auf die Gefahr eines "Inzests" aufmerksam gemacht habe. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass nicht nur in Bamenda, sondern auch in Uganda private Fotosammlungen (Alben etc.) von nicht wenigen Menschen als gutes Mittel zur Inzestvermeidung betrachtet werden.

<sup>750</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 21.8.09 in Bamenda.

#### 4.3.6. Erziehung und Bildung

Fotos verschiedenster Genres (Kapitel 2.7. und 2.8.) können neben anderen Zwecken (vorstellen, beeindrucken, unterhalten etc.) auch als Lehrinstrument zur Erziehung und Bildung von Kindern eingesetzt werden. Manche Leute in Bamenda sprachen mir gegenüber denn im Zusammenhang von Fotos auch von “*to educate the children*“.

So sind manche Eltern in Bamenda der Ansicht, dass sie über das Zeigen von Fotos die Kinder zu harter Arbeit anhalten könnten. Die Eltern erklären offenbar hier und da ihren Kindern anhand ihrer Fotos ihren Lebensweg und dass sie nur durch harte Arbeit ihre Ziele erreichten.

Ma Glory, eine Witwe in ihren Vierzigern, zeigte mir mit Bezug auf den Erziehungsaspekt ein Foto aus ihrer Schulzeit, auf welchem sie mangels Geld ohne Schuhe porträtiert ist. Sie meinte, mit diesem Foto könne sie den Kindern verdeutlichen, dass man im Leben kämpfen müsse. Durch harte Arbeit habe sie sich schliesslich ein gutes Leben geschaffen, in welchem barfuss zu gehen überhaupt kein Thema mehr sei. Heute verdiene sie als Lehrerin – im Vergleich zu anderen Leuten im Umkreis der Stadt Bamenda – äusserst gut.<sup>751</sup>

Ma Glory lieferte ein weiteres Beispiel der Erziehung ihrer Kinder, indem sie mir erzählte, dass auch ein Foto, welches das Auto ihres verstorbenen Ehemanns zeige, ihre Kinder anspornen werde, ihn später bezüglich des Wohlstands zu übertreffen.<sup>752</sup> Dies wohl vor dem Hintergrund, dass es in der Region Nordwest als Pflicht gilt, die vom Vater erhaltenen Ressourcen auf die inskünftige Generation in der Familie zu übertragen und soweit wie möglich zu vermehren (Rowlands 1994:159, 1998:198).

Was den Erziehungsaspekt betrifft, wies mich *Sunray Photo* (anonymisiert) auf ein Foto mit einem jungen Mann hin, der sich als kräftiger anheuerbarer Lastenträger porträtieren liess (Abb. 296). Er meinte, mit diesem Foto könne der Porträtierte später seinen Kindern beweisen, wie hart man arbeiten müsse, um im Leben zu reüssieren.<sup>753</sup> Doch dies war, wie sich später herausstellte, nur die Ansicht von *Sunray Photo*. Denn der junge Mann, den ich hier Ulysses nenne, erzählte mir im Gespräch, dass er anhand des Fotos einfach seine Körperkraft demonstrierte. Er sei stolz, so viel Kraft zu besitzen und sich mit ihrer Hilfe ernähren zu können.<sup>754</sup> Das Foto auf Abb. 296 kann übrigens als weiteres Beispiel für das Genre des Arbeitsplatzfotos betrachtet werden (Kapitel 2.8.4.).

---

<sup>751</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 26.8.09 in Bafut.

<sup>752</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 26.8.09 in Bafut.

<sup>753</sup> Gemäss Gespräch mit *Sunray Photo* (anonymisiert) am 14.12.06 in Bamenda.

<sup>754</sup> Gemäss Gespräch mit Ulysses am 6.8.06 in Bamenda.

Fotos können überdies dazu gebraucht werden, die Jugend über das frühere Leben und über Bräuche und Sitten aufzuklären. So erklärte mir ein *fon*, dass die im Palast aufgehängten grossformatigen Fotos, die an traditionellen Anlässen aufgenommen wurden, manchmal dazu dienen könnten, die Jugend über die Tradition aufzuklären (Kapitel 4.3.1.4.).

In diesem Zusammenhang kann auch die Aussage von *Abraham Photo* erwähnt werden, dass seine gemalte Fotokulisse, die traditionell gebaute Häuser zeige (Abb. 49), ganz nützlich sei, um seinen Kindern demonstrieren zu können, wie früher die heute kaum mehr vorhandenen traditionellen Häuser ausgesehen hätten (siehe Kapitel 2.5.2.4.).<sup>755</sup> Praktisch jedes (Porträt-) Foto, das solche traditionelle Häuser (im Hintergrund) zeigt, kann eingesetzt werden, um die Jugend über die frühere Bauweise aufzuklären.

Zur Erziehung der Kinder diene auch ein Foto, das Ma Anette zusammen mit einer traditionell gekleideten Frau machen liess (Abb. 297). Wie sie mir sagte, hatte sie dieses Foto schon verwendet, um ihren Kindern die frühere Kleidung der Leute zu erklären.<sup>756</sup> Man muss dazu wissen, dass die Leute im Kameruner Grasland auf die vielfältige, lebendige traditionelle Kultur mit Recht stolz sind. Auch Videos und Tonbandaufnahmen von traditionellen Tänzen können als Hilfsmittel gesehen werden, damit die Tradition weiterhin richtig und somit wirksam ausgeübt werden kann. So meinte die ältere Ma Martha, nachdem sie ein altes Video aus ihrem Dorf von traditionellen (Masken-)Tänzen aus dem Jahr 1987 gesehen hatte, dass sie sehr glücklich sei. Sie sagte, das sei gut für die "Erinnerung" ("*remembrance*"). Das Video zeige die "gute Tradition" ("*correct tradition*"). Und sie sprach dabei ihre Worte so, als würde Unheil drohen, sollte die Tradition einmal nicht mehr korrekt ausgeführt werden.<sup>757</sup>

Weitere Erziehungsaspekte können im Zusammenhang mit Fotos eine Rolle spielen. So hatte Patience, eine alleinerziehende Mutter, Pa Paul, einen früheren Studiofotografen, zu sich nach Hause bestellt, um ein paar Fotos schiessen zu lassen. Als ich mit Pa Paul bei ihr zu Hause ankam, steckte sie sogleich ihren noch kleinen Sohn für Foto-Aufnahmen in einen kleinen, aber feinen Herrenanzug samt Krawatte und schönen Lackschuhen. Kurz bevor Pa Paul die Aufnahmen machte, sagte er zum Knaben ungefähr auf Deutsch übersetzt: „*So, dann machen wir mal ein schönes Foto von dir, damit du später weisst, wie sehr sich deine Mutter um dich gekümmert hat.*“<sup>758</sup> Pa Pauls Aussage überraschte mich sehr, denn sie legt dar, wie sehr ein solches Foto für die (spätere) Erziehung des Kindes zur Dankbarkeit und Solidarität gegenüber seinen Eltern genutzt werden kann. Offenbar ist es also möglich, dass solche Fotos - in

---

<sup>755</sup> Gemäss Gespräch mit *Photo Abraham* vom 8.3.06 in Bamenda.

<sup>756</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Anette am 28.8.09.

<sup>757</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Martha am 2.9.06 in Bamenda.

<sup>758</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Pa Paul am 13.12.05 in Bamenda.

den prekären ökonomischen Verhältnissen Kameruns besonders wichtig - indirekt als private und persönliche Altersversicherung eingesetzt werden können.

In ähnlicher Weise eignen sich zur "Altersversicherung" auch andere Fotos, die an das Verwöhnen oder Unterstützen durch die Eltern oder andere Personen erinnern. So mag ein Foto von einer Diplomfeier (*graduation picture*) daran erinnern, dass die Eltern Mühe hatten, das Schulgeld zu bezahlen. Ob Eltern *unter anderem* Geburtstagsfeste ihrer Kinder feiern und Erinnerungsfotos schießen lassen (Kapitel 2.8.5.), um später im Alter eine gewisse Dankbarkeit und Solidarität zu erhalten, erscheint mir durchaus möglich, wäre jedoch weiter abzuklären.

Ein weiteres Beispiel der Erziehung der Kinder mittels Fotos erzählte mir Pa Severus, ein älterer Mann und ein hoher Notabler des *fondom* Mankon. Er besass in der Stube ein vergrössertes und älteres Foto von sich in der Form eines sogenannten *twin picture* (Abb. 140). In den Holzrahmen dieses Fotos hatte er zwei weitere kleinere Porträtfotos gelegt. Das kleinere Foto auf der rechten Seite zeigt S.A.N. Angwafo III, den heutigen *fon* Mankons, und das kleinere Lichtbild auf der linken Seite Pa Severus' Vater. Diese Zusammenschau der Fotos - so meinte Pa Severus - solle daran erinnern, dass sein verstorbener Vater ein Cousin des jetzigen *fon* S.A.N. Angwafo III war. Implizit erinnert diese bildliche Zusammenstellung mit den insgesamt drei Fotos an die weiter zurückliegende verwandtschaftliche patrilineare Deszendenz: Nämlich, dass Pa Severus' Grossvater ein Prinz, ein Sohn des vormaligen *fon* Angwafo II, gewesen war. Die letztlich wichtige und prestigeträchtige Aussage dieser bildlichen Zusammenschau ist also, dass Pa Severus' und seine Familie von der "königlichen" Familie (*royal family*) und Lineage (*royal lineage*) des Palastes abstammen. Pa Severus erzählte mir, dass er diese Zusammenstellung von Bildnissen dazu verwendet habe, seinen Kindern die prestigeträchtige Abstammung der Familie zu verdeutlichen. Zudem kann Pa Severus diese fotografische Zusammenstellung dazu verwenden, einen Besucher seines Hauses auf diese prestigeträchtige Deszendenz seiner Familie hinzuweisen.<sup>759</sup>

InformantInnen meinten immer wieder, dass die Kinder ihre Grosseltern, die in der Ferne leben, über deren Porträtfotos kennen lernen sollen. Auch dies kann man letztlich als eine Erziehungsfunktion von Fotos bezeichnen.

Das "Wer-Ist-Wer-Spiel" – ich nenne hier diese Praxis mal so – kann ebenfalls als eine Form der Erziehung betrachtet werden. Das "Wer-Ist-Wer-Spiel" ist in Bamenda häufig anzutreffen und geschieht während des Anschauens von Fotosammlungen innerhalb der Familie. Ein Elternteil oder auch ein älteres Kind deutet auf eine Person auf einem Foto und fragt das

---

<sup>759</sup> Gespräch mit Pa Severus am 20.1.08 in Bamenda.

jüngere Kind, wer denn das sei. Auch beim Abspielen von Videos auf dem Fernschirmschirm in der Stube kann dies geschehen. Schon früh wird so das visuelle Erkennen der Familienmitglieder und Familienfreunde eingeübt. So hat mir mein Freund Kenneth in einem E-mail stolz erwähnt, dass eines seiner Kinder mich nun auf dem Foto bereits erkenne.<sup>760</sup> Das “Wer-Ist-Wer-Spiel“ ist wohl wichtig, weil visuelles und gegenseitiges Erkennen eine wichtige Grundlage darstellt, um etwa über die Familie und Familienfreunde Bescheid zu wissen und die Idee von *togetherness* leben zu können. Natürlich wird das “Wer-Ist-Wer-Spiel“ auch aus Spass durchgeführt.

Erziehungs- und Bildungsaspekte ergeben sich auch dadurch, dass Fotos in Schulen zu Lehrzwecken eingesetzt werden. Dies ist in Kamerun - wie überall auf der Welt - beispielsweise bei den gedruckten Lehrmitteln so. Aber auch sonst können Fotos zu Lehrzwecken eingesetzt werden. So beobachtete ich einen Studiofotografen, wie er eine Bakterienkultur abfotografierte (Abb. 230). Das Foto sollte in einem nahe gelegenen Institut als Lehr- und Anschauungsmaterial dienen (Kapitel 2.8.6).

#### **4.3.7. Das Geldsammeln und Betteln mit Fotos**

Die Authentizität von Fotos wird gerne eingesetzt, um bei der Bitte um Geld das nötige Vertrauen zu schaffen. Fotos von Verletzungen, Erkrankungen und Hospitalisierungen können als Beweis verwendet werden, um vom eigenen sozialen Umfeld Geld für die ärztliche Behandlung zu erbeten (Kapitel 2.8.3). Ärzte in den Spitälern fordern die Patienten sogar dazu auf, Fotos von ihrer Hospitalisierung oder von den behandelten Wunden machen zu lassen (Kapitel 2.8.3.; vgl. Abb. 190). Denn die Ärzte sind daran interessiert, dass auch der Rest des ausstehenden Geldes für sie selbst und/oder für das Spital aufgebracht wird. Oft behandeln die Ärzte in Kamerun erst, nachdem sie wenigstens eine Anzahlung erhalten haben.

Ein weiterer Weg, um mittels Fotos zu Geld zu kommen, ist der Gang zu Nichtregierungsorganisationen. Diese Idee scheint in Bamenda verbreiteter zu sein, als man zunächst annehmen würde. Dies wohl auch aufgrund der Prägung durch die langjährige Entwicklungszusammenarbeit sowie aufgrund der kulturell zentralen Idee von *togetherness* mit ihrem Solidaritätsgedanken. Im Kapitel 2.8.6 ist der Fall von Pa Franco erwähnt worden, welcher ein ganzes Dossier über seine geplante Schweinezucht zusammengestellt hat, um es bei einer Nichtregierungsorganisation mit Gesuch um finanzielle Unterstützung einzureichen. Das Dossier warb

---

<sup>760</sup> Gemäss E-mail von Kenneth Anfang 2009.

mit Fotos von seinen schon erfolgreich gemästeten Schweinen (Abb. 225). Die Fotos sollten seine Ernsthaftigkeit im Geschäft sowie seine Kompetenz in der Schweinezucht beweisen.

Mit den Abbildungen 298 und 299 sei hier ein weiterer Fall des Geldsammelns im Zusammenhang mit einer Nichtregierungsorganisation vorgestellt. In einem Haushalt in Yaoundé fand ich eine in Kamerun käufliche Postkarte, deren Frontansicht hier aus verschiedenen Gründen nicht gezeigt werden soll. Abb. 298 vermittelt stattdessen mit einer künstlerischen Illustration eine gewisse Idee diesbezüglich. Gemäss Benjamin, dem Vorsteher dieses Haushalts, wollte sein Cousin die Postkarte an eine Frau in Belgien, die für eine Nichtregierungsorganisation arbeitet, senden. Schliesslich habe sein Cousin die Postkarte aber aus Versehen bei ihm liegen gelassen. Die Postkarte zeigt barfüssige und barbusige Dorffrauen bei ihrer Arbeit. Das Foto dieser Ansichtskarte wurde - wie an der Architektur der Häuser (Rundhäuser) erkennbar ist - wohl im Norden Kameruns aufgenommen. Es stellt das dörfliche Leben dar, das mit seiner Kargheit aus städtischer Sicht häufig mit Armut konnotiert ist. Benjamins Cousin wollte die Frau von der Nichtregierungsorganisation mit dieser Postkarte überzeugen, Unterstützung und Geld nach Kamerun zu senden.<sup>761</sup> Auf der Rückseite findet sich denn auch folgender handgeschriebener Text (Abb. 299):

*"Madame [ohne Interpunktion] sans connaitre [sic] votre adresse, recevez cette carte et priez beaucoup à dieu [ohne Interpunktion] votre sauveur - regarde [sic] sur cette carte comment les gens continuent à souffrir [ohne Interpunktion]"*

Angesichts der häufigen Geldknappheit sowie der alltäglichen Korruption und des relativ oft anzutreffenden strategischen Denkens in Kamerun muss hier - wie immer - die Möglichkeit einbezogen werden, dass Benjamins Cousin von der ausländischen Hilfe vielleicht selbst zu profitieren versuchte, indem er als deren Distributeur mindestens einen Teil davon für sich selbst abzuzweigen hoffte oder durch das Verteilen der Hilfe wenigstens gesellschaftlich hohes Ansehen erwerben wollte.

Von einem weiteren Fall des Bettelns um Geldspenden berichtete mir Pa Paul. Dabei seien Porträtfotos von Waisenkindern gemacht worden. Die verantwortlichen Personen wollten mit den Fotos im *whiteman kontri* Geld für ihre Waisenkinder sammeln. Hierzu sollen die Kinder aufgefordert worden sein, ihr Schuhwerk abzulegen und barfüssig zu posieren, um ihre (sicherlich vorhandene) Bedürftigkeit visuell zu demonstrieren. Barfüssigkeit ist wie erwähnt (auch) in Kamerun ein Zeichen von pekuniärer Armut.<sup>762</sup>

In Kamerun können behinderte Personen ein Dossier mit Fotos zusammenstellen und eine Nichtregierungsorganisation für finanzielle Beihilfe kontaktieren. Gerade behinderten Men-

---

<sup>761</sup> Gemäss Gespräch mit Benjamin am 22.12.07 in Yaoundé.

<sup>762</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Paul Anfang 2006 in Bamenda.

schen bleiben in einem Land wie Kamerun nicht viele Möglichkeiten. So präsentierte mir Roy, ein Mann dessen Beine gelähmt sind, ein für eine Nichtregierungsorganisation in den USA zusammengestelltes Dossier. Er beabsichtigte von dieser Organisation, finanzielle Hilfe in Anspruch zu nehmen. Das Dossier beinhaltete (Körper-)Fotos, die seine Behinderung dokumentierten.<sup>763</sup> Ich lernte in Kamerun auch weitere behinderte Menschen wie Roy kennen, welche sich oft nur schlecht als recht durchs Leben kämpfen. Sie zeigten mir schnell einmal ihre Dossiers und die fotografische Dokumentationen ihrer Behinderungen, während sie mich auf ihre finanziellen Probleme aufmerksam machten und um Geld baten.

Da Trauerbadges (Abb. 208; Kapitel 4.3.2.) Mitleid erregen, führt dies öfter dazu, dass ein Bier gespendet wird. Wie ich von Gesprächspartnern in Bamenda erfuhr, tragen manche Leute den Trauerbadge deshalb länger als üblich auf sich, um diese Situation etwas auszunützen. Ein Bier, das in Bamenda 400 oder 500 XAF kostet, ist für viele Leute immerhin bereits eine ins Gewicht fallende Geldausgabe.

Fotografen erzählten mir auch sonst von eher schlitzohrigen Fällen. So passierte es zum Beispiel dem Fotografen *Wonder Photo* (anonymisiert), dass ein Kunde in seinem Studio kurz vor dem Fotografieren ein Auge verband, um eine Verletzung vorzutäuschen. *Wonder Photo* vermutete, dass der Kunde mit diesem fingierten Verletzungsfoto Freunde und Verwandte um Geld bitten wollte.<sup>764</sup> Auch hörte ich in Bamenda von zwei Fotografen von einander unabhängige Geschichten, dass Frauen vor der fotografischen Aufnahme ein Kissen unter die Kleidung und vor den Bauch geschoben hätten.<sup>765</sup> In beiden Fällen gingen die Fotografen davon aus, dass die Frauen mit den Fotos ihren in der Ferne weilenden Männern/ (Ex-)Feunden mitteilen wollten, dass sie von ihnen schwanger seien und dass sie wegen den finanziellen Ausgaben für Arztbesuche etc. Geld senden sollten.

Weitere Fälle des Bittens um Geld mit einem Fotobeweis traf ich in Bamenda an. Jacob, ein junger Mann, hatte ein Lichtbild mit einem abgerissenen Haus in seinem Foto-Leporello. Dieses Haus wurde von der Stadtgemeinde Bamenda (*Bamenda Urban Council*) zerstört, weil es illegal gebaut worden war. Jacob hatte sich nach eigenen Angaben in diesem Haus eingemietet, um als Elektroinstallateur seine Werkstatt zu betreiben. Nachdem sein Geschäft durch den Abriss seines gemieteten Hauses lahmgelegt worden war, liess er ein Foto machen, um es seiner Mutter im Dorf vorzulegen und um von ihr finanzielle Unterstützung für eine neue Elektrowerkstatt zu erhalten. Er erklärte mir: „*When you are wise, you get an evidence.*“<sup>766</sup>

<sup>763</sup> Gemäss Gespräch mit Roy am 27.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>764</sup> Gemäss Gespräch mit *Wonder Photo* am 8.2.06 in Bamenda.

<sup>765</sup> Gemäss Gespräch zweier Fotografen am 25.1.06 im Fotolabor *Awa & Sons* in Bamenda sowie gemäss einem von mir geführten Gespräch mit *Supreme Photo* (anonymisiert) am 31.1.06 in seinem Studio in Bamenda

<sup>766</sup> Gemäss Gespräch mit Jacob am 19.9.06 in Bamenda.

Mit Foto- und Videodokumentationen von (Familien-)Anlässen kann finanziell besser gestellten Familienmitgliedern im Ausland (*bushfallers*) auch bewiesen werden, dass ihr gespendetes Geld tatsächlich in die Durchführung des Festes geflossen ist (Kapitel 2.8.5.). Abgesehen davon, dass die abwesend gewesenen Familienmitglieder so nachträglich am Anlass teilhaben und ihn "wiederholen" können (Kapitel 4.3.3.; vgl. Behrend 2012:238), fördert diese Praxis den Frieden in der Familie und das nötige Vertrauen, damit die im Ausland weilenden Familienmitglieder weiterhin spendabel bleiben.

Zu guter Letzt sei hier ein Beispiel des Unmuts über ein Weihnachtsgeschenk erwähnt, welcher mit einer Fotografie kommuniziert wurde. Die Abb. 54 zeigt ein Foto von Pa Louis, einem seinerzeit noch jungen Mann. Wie er mir erzählte, liess er sich demonstrativ mit einem ernststen und unzufriedenen Gesichtsausdruck sowie mit verschränkten Armen ablichten. Ein ernstes Gesicht und verschränkte Arme können in Bamenda – ähnlich wie in Zentraleuropa - Verschlussenheit, Unzufriedenheit und Abwehr signalisieren. Pa Louis übergab damals seinem Lehrmeister das Foto (Abb. 54) mit der Frage, ob ihm dieses Foto gefallen würde. Der Grund für Pa Louis' Verärgerung war, dass er damals als Handwerkerlehrling von seinem Lehrmeister zu Weihnachten keine schöne Jacke, sondern bloss ein billiges Hemd ohne Ärmel erhalten hatte. Dabei hätten er und seine Mitlehrlinge viel gearbeitet und der Lehrmeister hätte das Jahr über viel Geld gemacht. Bei der Übergabe des Fotos blieb übrigens der Lehrmeister auf Pa Louis' Frage hin stumm. Doch offenbar war die Botschaft dieses Fotos beim Lehrmeister angekommen: Bei der nächsten Weihnacht soll er ihm dann wieder eine Jacke geschenkt haben.<sup>767</sup> Pa Louis' nachdrückliche "Bitte" mit einem Foto, ihm doch ein besseres Geschenk zu machen, war also erfolgreich. Seine "Bitte" hatte einen besonders schalen Nachgeschmack, weil er mit unzufriedener Miene und Pose die übliche Bedeutung eines solchen Fotos, das eine beschenkte Person mit dem erhaltenen Präsent porträtiert, völlig ins Gegenteil verkehrte: Die Übergabe eines solchen Fotos kommuniziert üblicherweise nicht Unzufriedenheit, sondern Dankbarkeit für das Geschenk sowie Wertschätzung (Kapitel 3.1.).

#### **4.4. Allgemeines privates introvertiertes Fotozeigen**

Mit der Rede vom introvertierten Fotozeigen respektive vom "Sich-Selbst-Zeigen" von Fotos soll hier gemeint sein, dass eine Person die Fotos, die sich in ihrem Besitz befinden, anschaut. Dieses introvertierte Fotozeigen kann geschehen, wenn der Fotobesitzer oder die Fotobesitzerin alleine ist. Das introvertierte Fotozeigen kann sich jedoch auch in jenen Momenten voll-

---

<sup>767</sup> Gemäss Gesprächen mit Pa Louis am 21.8.06, am 19.9.06 und am 9.1.08 in Bamenda. Pa Louis' Angaben sind, soweit dies nachprüfbar war, stimmig. Pa Louis' ehemaliger Lehrmeister erinnerte sich während eines Gesprächs am 14.1.08 in Bamenda, dass ihm Pa Louis seinerzeit dieses Foto (Abb. 54) präsentierte.



ziehen, in welchen die FotobesitzerInnen ihre Lichtbilder einer anderen Person präsentieren (extrovertiertes Fotozeigen). Wie die folgenden Zeilen darlegen werden, eignen sich zum introvertierten Zeigen verschiedenste Fotos beziehungsweise die verschiedensten fotografischen Genres.

Grundsätzlich soll hier das aktionszentrierte Genre des introvertierten Fotozeigens in drei grobe Themenbereiche (Sub-Genres) eingeteilt werden: a) Unterhaltung und Zeitvertreib, b) Fühlen von *togetherness* und Überbrücken des Alleinseins sowie c) Erinnern und Reflektieren über Leben, Identitäten, Träume und Probleme. All dies hat sich für mich in verschiedenen Gesprächen mit InformantInnen offenbart. Diese drei groben Themenbereiche können beim introvertierten Zeigen der eigenen Fotos durchaus auch gleichzeitig vorhanden sein.

Das introvertierte Fotozeigen kann in allen Räumen stattfinden, in welchen eigene Fotos vorhanden sind. Das kann in der Stube (Kapitel 4.3.1.1.), am Schreibtisch (Kapitel 4.3.1.2.) oder auch unterwegs (Kapitel 4.3.1.5.) sein. Da Fotosammlungen (Alben, Fotoleporellos, lose Fotohaufen) – wie bereits erwähnt - oft auch im Schlafzimmer aufbewahrt werden, kann es auch dort zu einem introvertierten Zeigen von Fotos kommen.<sup>768</sup>

Zu a) Unterhaltung und Zeitvertreib: Gelegenheit zum introvertierten Fotozeigen gibt unter anderem die Regenzeit in Bamenda. Während den langen Regenschauern kann man sich mit Fotos die Zeit vertreiben. Der Fotograf *Luxor Photo* (anonymisiert) erzählte mir, dass er sich an einem nationalen Festtag oder am Sonntag zur Feier des Tages ein Bier genehmige, Radio höre und seine Fotos in der Stube anschau.<sup>769</sup> Alle drei Dinge, Bier, Radio und Fotos sind in Bamenda Aspekte des guten Lebens, der sogenannten Zivilisation (*civilisation*), der Moderne und des Fortschritts. Ein Bier können sich viele Leute nicht jeden Tag leisten, das Radio ist wie die Fotografie trotz den neueren und noch moderneren Medien wie das Internet und das Mobiltelefon weiterhin mit Moderne und Zivilisation und somit mit Freude konnotiert. Das Betrachten von Fotografien erinnert an das eigene Leben, an eigene Ressourcen in Form des eigenen sozialen Beziehungsnetzes, an die eigenen Errungenschaften (*achievements*) und an die Biographien anderer Leute. Fotos lassen auch die meist schönen und grossen Momente (*big moments*) sowie die gemeinsam erlebte *togetherness* Revue passieren und können daher Freude und gute Laune aufkommen lassen.

Viele Leute in Bamenda erzählten mir, dass sie ihre eigenen Fotos anschauen würden, wenn sie glücklich seien. Wenn sie hingegen traurig gestimmt seien, geschehe dies weniger. Manchmal mag es wohl zutreffen, dass die Leute erst durch das Anschauen der eigenen Fotos

---

<sup>768</sup> Gemäss diversen Beobachtungen und Gesprächen in Haushalten in der Region Nordwest.

<sup>769</sup> Gemäss Gespräch mit *Luxor Photo* am 17.4.06 in seinem Haus in Bamenda.

wieder fröhlich werden. Die Fotografie besitzt in Bamenda und wohl auch in manchen anderen sub-saharischen Gegenden eine starke Botschaft der Freude (siehe Kapitel 5.2.).

Auch Leute, welche auf dem Krankenbett liegen, mögen sich mit dem Anschauen ihrer Fotosammlungen unterhalten. Dies macht oft gute Laune und hilft während der Krankheit. Jedenfalls erzählten mir dies verschiedene Leute. Man darf deshalb die Empfehlung abgeben, dass Ärzte und Familienangehörige im sub-saharischen Raum aufgrund der fröhlichen Botschaft der Fotografie die bettlägerigen PatientInnen auffordern sollten, ihre Fotosammlungen mit den glücklich machenden Lichtbildern anzuschauen. Unter Umständen kann dies die Moral heben und den Heilungsverlauf beschleunigen.

Zu b) Fühlen von *togetherness* und Überbrücken des Alleinseins: Sind geliebte Personen nicht präsent, können Fotos über deren Abwesenheit ein wenig hinwegtrösten (Kapitel 2.7.). Anhand von Fotos kann man sich wie gesagt seiner sozialen Beziehungen und der gehabtten *togetherness* glücklich erinnern. So kommen Ma Yvette nach ihrer Aussage die schönen Zeiten mit ihrer Freundin in den Sinn, wenn sie deren Foto sieht. Sie seien früher einfach zusammen entspannt auf dem Bett gelegen, hätten miteinander gute Gespräche geführt und das Essen geteilt.<sup>770</sup>

Doch Fotos können das Allein-Sein noch stärker überbrücken: Das Betrachten eines fotografischen Porträts kann das Gefühl auslösen, die entsprechende Person physisch vor sich zu haben. David Freedberg (1989:436-440) hat diese wichtige Macht der medialen Bilder schon klar erkannt: Er schreibt, dass wir Menschen in unserer Wahrnehmung und Vorstellung die Inhalte der medialen Bilder mit der uns umgebenden Realität verschmelzen (lassen können). Dadurch kann auch die auf einem Foto zu sehende Person leicht in einer Weise präsent werden, als wäre sie gerade vor uns, als würden wir ihr von Antlitz zu Antlitz begegnen. Dies haben manche InformantInnen wie Leticia, eine jüngere Frau, und Ma Glory oder Ma Rosalinda, beides ältere Frauen, sowie Pa Wilhelm unabhängig voneinander erwähnt. So kam etwa die junge Frau Leticia - ohne diesbezügliche Suggestion meinerseits – darauf zu sprechen, dass sie den Körper ihres Geliebten spüren könne, wenn sie sein Porträtfoto betrachte.<sup>771</sup> Die Gedanken von Ma Rosalinda wiederum kreisten während eines Gesprächs um ihre verstorbene Mutter. Auch sie sagte, wenn sie ihre Mutter auf dem Foto sehen würde, dann sei es ihr, als würde sie wieder im Gehöft ihrer Eltern im Dorf sein.<sup>772</sup> Und Ma Glory sprach von ihrem lieben verstorbenen Ehemann. Dabei erwähnte sie, dass sie hier und da das vergrösserte Foto ihres Ehemanns von der Stubenwand abhänge und in ihre Hände nähme. Sie begänne dann

---

<sup>770</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 19.8.09 in Bamenda.

<sup>771</sup> Gemäss Gespräch mit der jungen Frau Leticia am 8.9.06 in Bamenda.

<sup>772</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Rosalinda am 9.12.06 in ihrem Haus in Bamenda.

mit diesem fotografischen “Gegenüber“ ein Gespräch. Auf diese Weise falle es ihr leichter, sich im Gebet an ihren verstorbenen Ehemann zu wenden.<sup>773</sup> Pa Wilhelm wiederum erwähnte mir gegenüber, dass es gelegentlich vorkäme, dass Leute das Porträt eines Ahnen oder eines lieben Verstorbenen beim Essen mit am Tisch platzieren würden, als würden sie mit ihnen gemeinsam die Mahlzeit einnehmen, was gewissermassen ebenfalls eine Überbrückung des Allein-Seins ist.<sup>774</sup>

Die Betrachtung von Fotos kann zudem helfen, in Kontakt zu bleiben. In dieser Absicht werden denn auch Fotos geschenkt (Kapitel 3.1.). Das Porträtfoto einer Person soll erinnern helfen, mit ihr erneut über Brief, Telefon, E-mail, *facebook* oder per *beep*<sup>775</sup> etc. in Kontakt zu treten. Auch deshalb findet man gelegentlich auf den Rückseiten von Fotos Telefonnummern, E-mail-Adressen oder Ähnliches geschrieben.<sup>776</sup>

Unter Verliebten kann die Praxis vorkommen, ein Foto der oder des (abwesenden) Geliebten unters Kopfkissen zu legen. So sah ich im Jahr 2006 in einem Haushalt in Bamenda ein älteres Schwarzweissfoto, auf dessen Rückseite ein verliebtes Mädchen einen kurzen Text geschrieben und ihren Geliebten dazu aufgefordert hatte, ihr Foto unter seinem Kopfkissen zu deponieren. In Schlafzimmern werden ab und an auch die Fotos der Liebsten zum introvertieren Betrachten neben dem Bett hingestellt. So habe ich im Schlafzimmer von Lamia, einer muslimischen Hausa-Frau in Bamenda, zwei kleine Fotos ihres damals in Nigeria weilenden Freundes am Kopf des Bettgestells platziert gesehen (Abb. 300).<sup>777</sup>

Das tagtägliche Konfrontiertsein mit vergrösserten Porträtfotografien der eigenen Familienmitglieder im Wohnzimmer kann sicherlich das Gefühl der Familienzugehörigkeit, der eigenen Identifizierung mit der Familie, der *togetherness* und des Geborgenseins fördern. Die Stube im Haus wird dadurch auch für die Familienangehörigen selbst sichtbar ein Raum der starken Familienbande – und dient so nicht nur der Repräsentation der Familienmitglieder nach aussen (Kapitel 4.3.1.1.). Ein allfälliges Gefühl des Alleinseins kann durch die Fotos der Familienmitglieder an den Stubenwänden mit Sicherheit vermindert werden.

Eine Strategie zur Überbrückung des Alleinseins besteht darin, stets die Fotos der Liebsten mit sich zu führen. So tragen manche Leute die Fotos ihrer Liebsten auf dem Mobiltelefon gespeichert oder im Passfoto-Format im Portemonnaie stets auf sich (Kapitel 4.3.1.5.). Gerade

---

<sup>773</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 8.9.09 in Bafut.

<sup>774</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Wilhelm am 14.1.08 in Bamenda.

<sup>775</sup> Ein *beep* ist eine günstige Variante des Anrufens. Dabei lässt man das Mobiltelefon klingeln und legt einfach wieder auf, weil man kein Geld für den Anruf besitzt. Auf diese Art weiss die andere Person, dass sie anrufen soll. Ab und an kann das “Beepen“ auch selbst zur Kommunikation verwendet werden, indem die Anzahl des Klingeln-Lassens einer vereinbarten Botschaft entspricht.

<sup>776</sup> Selbstverständlich kann die Rückseite eines Fotoabzugs hier und da auch einfach als gerade vorhandenes “Notizpapier“ gebraucht werden.

<sup>777</sup> Beobachtung und Gespräch am 22.7.06 in Lamias Haus in Bamenda.

auch auf Reisen oder auf Besuch fern des eigenen Zuhauses kann dies als Heilmittel gegen Heimweh helfen.

Zu c) Erinnern und Reflektieren über Leben, Identitäten, Träume und Probleme: Das introvertierte Betrachten von Fotos im eigenen Besitz kann helfen, gewisse offene Fragen und mentale Probleme zu bewältigen.<sup>778</sup> In Sachen Problembewältigung sind mir während meiner Forschungsaufenthalte einige ziemlich handfeste Beispiele begegnet, die sogleich unten angeführt werden sollen und die man als entsprechende Indizien ernst nehmen muss.

Beim Betrachten von Foto-Inhalten liegt es nahe, frühere Lebenslagen mit der aktuellen Situation zu vergleichen. Manche Leute in Bamenda scheinen gemäss ihren Aussagen mit dem Betrachten ihrer Fotos reflektieren zu wollen, wie sich ihr Gesicht im Laufe des Lebens verändert hat, wie stark sie gealtert haben, wie sehr sie gegenüber früher Fort- oder Rückschritte im Leben gemacht haben, ob ihr gesellschaftliches Ansehen, ihr Prestige und sozialer Status gestiegen ist oder stagniert hat. Dabei kann anhand der auf den Fotos porträtierten Verwandten und FreundInnen auch (kompetitiv) darüber nachgesinnt werden, was man selbst und was die anderen im Leben erreicht haben, ob man mit den anderen mithalten kann oder ob man überflügelt wurde. Das kann unter Umständen sicherlich auch zu Frustrationen führen, wenn man beispielsweise daran erinnert wird, dass sich andere erfolgreich im *whiteman kontri* etablieren konnten, während man selbst in Bamenda zurückgeblieben ist (vgl. Buckley 2003:199).

Was bei der Reflexion der Fort- oder Rückschritte im Leben gesucht wird, ist wohl letztlich eine gewisse Selbstbestätigung: Wie Rowlands dargelegt hat, sind sich viele Leute im sozial kompetitiven Bamenda unsicher, ob sie sich wirklich auf dem Pfad eines erfolgreichen Lebens befinden, was angesichts der schwierigen ökonomischen Umstände nur zu verständlich ist. Denn immer wieder gilt es, sich durch demonstrativen Konsum zu bestätigen und bei anderen Leuten das beeindruckende Bild (*image*) aufzubauen, dass man sich auf der Strasse des Erfolgs befindet. Es gilt im Leben zu überprüfen und sich selbst wie auch dem eigenen Umfeld zu kommunizieren, dass man erfolgreich ist, die eigenen Strategien zielführend sind und die gegenwärtigen Handlungen mit den langfristigen Zielen des persönlichen Erfolgs (*success; achievements*) übereinstimmen. Es besteht auch immer wieder die Angst des Misserfolgs - sei es durch Diebstahl und schädliche Magie, die durch Neider etc. verursacht sein könnte (Rowlands 1994:149,159-164). Soll das eigene Leben als erfolgreich gelten, so gilt es wie erwähnt die vom Vater respektive von den Eltern erhaltenen Ressourcen unvermindert

---

<sup>778</sup> Dass Fotos zudem auch negative Gefühle und Traurigkeit wecken können und damit letztlich auch beim introvertierten Zeigen von Fotos (Sich-Selbst-Zeigen von Fotos) auftauchen können, ist bereits im Kapitel 4.1 - beispielsweise im Zusammenhang mit Todesfällen - angesprochen worden.

und wenn möglich vermehrt auf die inskünftigen Generationen in der Familie zu übertragen (vgl. Rowlands 1994:159).

Doch auch in anderer Weise können Fotos introvertiert betrachtet werden. Leute, die einmal in einem schlechten Gesundheitszustand waren, erzählten mir, dass es sie getröstet hätte, damals das Foto anderer gesehen zu haben, denen es bezüglich eines Unfalls (Verletzungsfoto) oder einer Krankheit noch viel schlimmer ergangen sei. Ferner haben ihnen die Fotos und die Lebensgeschichten solcher Personen viel Kraft, Trost und Hoffnung gespendet, wenn diese wieder ein erfolgreiches Leben führen konnten. Beispielsweise kam Pfarrer Oliver auf solche positive Erfahrungen mit Fotos zu sprechen, die von ihm betreute PatientInnen in den Spitälern gehabt hätten.<sup>779</sup>

Frauen können für sich allein anhand von Fotos Vergleiche anstellen, welches Kleid, welche Frisur ihnen besser steht. Frauen lieben es, sich selbst als Schönheit auf einem Foto zu betrachten, wie ich selbst manchmal beobachten konnte und wie mir Fotografen immer wieder erzählten. Aber auch junge Männer können Fotos in dieser Hinsicht verwenden. So erzählte mir Aron, ein junger Mann in Bamenda, dass er Fotos von sich machen lasse, um festzustellen, wie er mit Ohrringen, mit einer *low afro*-Frisur oder mit einer bestimmten Kleidung aussehe. Auch liess er ein Foto machen, bei welchem er seitlich in die Kamera schaute. Mit diesem Foto wollte er wissen, wie sein Gesichtsausdruck sei, wenn er jemanden von der Seite anucke. Seine Ausstrahlung und Wirkung auf andere sei für ihn sehr wichtig. Denn das Gesellschaftliche, womit er völlig recht hatte, bestehe aus Interaktionen: "*Society is about interaction.*"<sup>780</sup> Heute gebrauchen manche Leute - nach verschiedenen Beobachtungen besonders die schönheitsbewussten Frauen - in Bamenda neben Fotos auf Fotopapier auch das Mobiltelefon, um sich selbst zu fotografieren und so ihre Neugierde über ihr Aussehen zu befriedigen. Das Mobiltelefon ist hierzu hervorragend geeignet, weil es die Fotos sofort und gratis liefert. Die These, dass das Medium Fotografie in Bamenda zur Selbstbetrachtung genutzt wird, weil kaum ein Haushalt grossflächige Spiegel besitzt, ist bereits in Kapitel 2.3.2 erwähnt worden. Auch schon früher wurde in Bamenda und Umgebung diese "Spiegelfunktion" der Fotografie genutzt, wie mir ein Porträtfoto im Postkartenformat in Ma Glorys Fotosammlung deutlich machte: Ma Glory, die in einer christlichen Familie unweit der Stadt Bamenda aufwuchs, liess dieses Porträtlichtbild von sich in ihrer Jugend und in der Kleidung einer Hausa-Frau machen. Denn damals war sie in einen Jungen verliebt, der der Ethnie der

---

<sup>779</sup> Gemäss Gespräch mit Pfarrer Oliver am 17.7.09 in Tatum, Region Nordwest.

<sup>780</sup> Gespräch mit Aron in seinem Haus am 18.9.09 in Bamenda.

Hausa angehörte und somit Muslim war. Ma Glory wollte damals mit dem Foto ihre Neugier stillen, wie sie als die Frau dieses Hausa-Jungen aussehen würde.<sup>781</sup>

Fotos werden manchmal auch dazu verwendet, um den Gesundheitszustand zu überprüfen. So liess Jacob ein Foto von sich machen, nachdem seine Hautfarbe während einer Erkrankung (Gelbsucht?) ganz gelblich geworden war. Anhand des Vergleichs seiner früheren Fotos mit dem aktuellen Porträt wollte er klären, ob sein Hautton wieder gänzlich wie früher und damit normal und gesund geworden sei (siehe Kapitel 2.8.3.). Jacob erwähnte zudem, dass er manchmal die Fotos bei sich zu Hause nebeneinander auf den Boden lege, um sie zu betrachten und zu vergleichen. Er sagte, er wolle sich so gelegentlich über seinen Gesundheitszustand klar werden. Wie aus seinen Erklärungen klar wurde, eignen sich für solche Vergleiche Porträtfotos verschiedenster Genres.<sup>782</sup>

Beim Vergleichen der eigenen fotografischen Porträts kann es in Bamenda auch darum gehen, herauszufinden, welche Lebensumstände (Klima, Arbeit etc.) sich positiv oder negativ auswirken. So riet mir Edgar, ein jüngerer Mann, nach einem Jahr Aufenthalt in Bamenda zu einem Fotovergleich. Er meinte, da ich Zwilling sei, könnte ich doch ein kürzlich von mir gemachtes Foto mit einem aktuellen Foto meines in der Schweiz verbliebenen Zwillingbruders vergleichen. So würde ich erkennen, ob mir das Leben in der Stadt Bamenda gut tue. Ich könne auf diese Art herausfinden, ob ich nicht vielleicht in Bamenda dauerhaften Wohnsitz nehmen soll (Kapitel 7.6.).<sup>783</sup> Anhand von Jacobs und Edgars Beispielen zeigt sich einmal mehr, wie sehr manche Leute in Bamenda der Authentizität des Mediums Fotografie vertrauen.

Wie teils schon angesprochen meinen viele Leute auf Fotografien das Wohlbefinden der Porträtierten erkennen zu können. So hatte Ma Yvette gelegentlich das Foto ihrer Schwester betrachtet, dass diese ihr aus Yaoundé gesandt hatte. Sie dachte aufgrund dieses Fotos, dass es ihrer Schwester in Yaoundé sehr gut gehen müsse und sie dort in einer Umgebung lebe, die ihr sehr gut täte. Beim Anschauen des Fotos, sei ihr durch den Kopf gegangen: „*Oh, this place is so good to her.*“ Und weiter erzählte Ma Yvette, dass auf dem Foto auch die Haut ihrer Schwester glatt („*smooth*“) ausgesehen hätte. Das heisst, sie hätte keine Unebenheiten wie Hautunreinheiten oder Pickel („*pimples*“) gehabt. Als sie jedoch ihre Schwester in Yaoundé besuchte, soll diese gar nicht so gut („*not fresh*“) wie auf dem Foto ausgesehen haben. Mit „*to look fresh*“ hat sie auf mein Nachfragen ein körperlich robustes sowie ein frisches, nicht müdes Aussehen gemeint: So seien bei ihrer Schwester in Yaoundé die Schlüs-

---

<sup>781</sup> Gespräch mit Ma Glory am 13.11.06 in Bafut.

<sup>782</sup> Gemäss Gespräch mit Jacob am 15.9.06 in Bamenda.

<sup>783</sup> Gemäss Gespräch mit dem *ambulant* Edgard am 14.1.07 in Bamenda.

selbeinknochen sichtbar gewesen und ihr Körper habe nicht mehr massig (*“bulky”*) gewirkt. Ma Yvette meinte weiter, sie sei damals sehr enttäuscht gewesen und habe seither für sich den Schluss gezogen, dass Fotos nicht immer die Wahrheit zeigten: Man gehe ins Fotostudio und mache sich dann dort schön. Ob man gesund und gut (*“fresh”*) aussehe, machte Ma Yvette zudem wie andere Leute in Bamenda von der Ernährung, vom Klima (*“climate”*) und von der Art der Arbeit abhängig. Arbeite man zu viel - beispielsweise mit der Hacke auf dem Feld -, so werde man im Gesicht blass und die Augen würden träge und schläfrig (*“dull”*). Dies alles sei auch bei Katarrh (*“catarrh”*) der Fall – in Bamenda ein sorgenvolles Zeichen eines ungesunden Zustandes des Körpers. Ähnlich sorgenvoll betrachtet man in Bamenda oft auch einen Husten (*cough*).<sup>784</sup> Ma Yvette gab mit all ihren Aussagen ganz typische lokale Konzepte über gutes Aussehen und Gesundheit wieder, welche ich immer wieder zu hören bekommen habe. Die Haut wird als sehr wichtig angesehen, um auf den Körperzustand zu schliessen. So fragt man auf Pidgin-Englisch beim Grüßen typischerweise nach dem Wohlbefinden des Gegenübers: *„How fo skin?”* (Warnier 1993:186; Kapitel 2.4.2.). All das gerade Erläuterte zeigt, wie sehr die Leute dem Visuellen – darunter auch den Fotos! - vertrauen, was die Beurteilung von Gesundheitszuständen anbelangt. Dass das Sichtbare auch täuschen könnte, liegt nicht im Vordergrund der visuellen Wahrnehmung.

Ma Yvette - und sie dürfte damit nicht allein sein - fragt sich während des Betrachtens der Fotos wohl öfter, wie es den darauf Porträtierten geht. So äusserte Ma Yvette mir gegenüber, dass sie nach meiner Rückkehr in die Schweiz angesichts meines Porträtfotos sicherlich nachdenklich werden würde: *„Weah, he has stayed a long time in his home country. How is he?”*<sup>785</sup>

Doch Fotos können auch auf andere Art zur introvertierten Betrachtung herangezogen werden. So führen Fitnessbewusste hier und da ein introvertiertes Zeigen von Fotos durch. Fitnessbewusste benützen in Bamenda - wie etwa in Kenia und vermutlich auch in anderen sub-saharischen Ländern - Fotos, um ihre Trainingsfortschritte bezüglich ihrer Figur feststellen zu können (Kapitel 2.8.3.; Behrend 1998:28).

Visuelle Vergleiche werden auf Fotos in Bamenda - wie anderswo - in den verschiedensten Bereichen angestellt. Einige Beispiele, die mir berichtet wurden, seien hier erwähnt: Junge Frauen können etwa aufgrund von Fotos ihre Körperproportionen vor und nach der Schwangerschaft vergleichen (Kapitel 2.8.3.).<sup>786</sup> Und manche Leute in Kamerun vergleichen ihr

<sup>784</sup> Alle Angaben und Zitate dieses Abschnitts stammen aus einem Gespräch mit Ma Yvette am 8.9.09, welches in ihrem Haus in Bamenda stattfand.

<sup>785</sup> Gespräch mit Ma Yvette am 30.7.09 in Bamenda.

<sup>786</sup> So zum Beispiel gemäss einem Gespräch mit der jungen Informantin Leticia am 8.9.06 in Bamenda.

Aussehen nach und vor einer Anwendung eines Produkts. So hat mir ein junger Mann erklärt, dass Leute in Kamerun generell das Vergleichen von Fotos lieben würden. Verglichen würde gerne das eigene Aussehen nach der Anwendung eines Produkts wie einer Zahnpaste, einer Hautlotion oder einer Hautbleichungscreme mit den Reklamebildern auf den Packungen, um die Wirkung des Produkts zu überprüfen.<sup>787</sup> Dass Frauen bei der Anwendung einer Hautbleichungscreme zum Beispiel auch Porträtfotos von sich schiessen lassen, um damit die erzielte Veränderung ihrer Hautfarbe festzustellen, erzählte mir auch Leticia: Die Frauen vergleichen ihr neues Foto mit ihren älteren Lichtbildern in ihrer Fotosammlung.<sup>788</sup> Hellere Haut zu haben, wird in Bamenda als sehr schön erachtet.

Solches Vergleichen ist an sich nichts Besonderes, kommen solche Praktiken doch auch im euro-amerikanischen Raum vor und werden von TV-Werbespots mit Vorher-Nachher-Vergleichen direkt propagiert.

Introvertierte Foto-Vergleiche sind wohl noch in weiteren Zusammenhängen möglich. Obgleich ich hierfür keinen empirischen Beleg vorweisen kann, scheint es mir wahrscheinlich, dass Fotografien gelegentlich bei der Auswahl des Familienmitglieds, welches die Nachfolge als Familienoberhaupt (*chop chair*) antreten soll, eine Rolle spielen können. Verschiedene InformantInnen in Bamenda erwähnten die manchmal vorhandene Vorstellung, dass Personen mit einer spirituellen Wesensverwandtschaft auch ähnlich aussähen. Und vor dem Hintergrund, dass viele Leute in Bamenda ganz gerne für sich Fotos betrachten, kommt daher rasch die Möglichkeit in Betracht, dass hier und da ein Familienoberhaupt anhand von Porträtfotos vergleicht, wer ihm selbst unter seinen potentiellen Nachfolgern in der Familie am ähnlichsten sieht. Dies kann möglicherweise darüber entscheiden, wer das nächste Familienoberhaupt wird. Oft jedoch – dies soll hier auch gesagt sein – bildet gemäss InformantInnen in Bamenda der gute Charakter einer Person das wichtigste Kriterium für die Nachfolge als Familienoberhaupt. So fand es Pa Benedict belustigend, dass bei einer Nachbarsfamilie der neue *chop chair* ganz offensichtlich nach der Gesichtsähnlichkeit seines Vorgängers ausgewählt worden war.<sup>789</sup>

Falls ein *chop chair* anhand eines solchen Vergleichs eine Wesensverwandtschaft mit einem seiner Kinder festgestellt hat, könnte dies in manchen Fällen dazu führen, dass er seinen Nachfolger schon zu Lebzeiten begünstigt – zum Beispiel mit einer teuren Schulausbildung.

---

<sup>787</sup> Dieses Gespräch ergab sich auf einer Fahrt von Bamenda nach Yaoundé Ende 2006.

<sup>788</sup> Gemäss Gespräch mit Leticia am 8.9.06 in Bamenda.

<sup>789</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 20.1.08 in Bamenda.



Anhand dieses möglichen Beispiels, erkennt man, wie stark potentiell die soziale Wirkung<sup>790</sup> von Fotografien sein kann.

Auch sonst können Leute durch einen Fotovergleich ihre Neugier befriedigen wollen, eine gewisse (mitunter spirituelle) Wesenverwandtschaft zwischen verschiedenen Familienmitgliedern zu erkennen. Dies hat jedenfalls Edward, ein junger Mann in Bamenda, kurz erwähnt.<sup>791</sup> Gerade bei Kindern können Ähnlichkeiten des Aussehens wie auch Ähnlichkeiten des Verhaltens mit verstorbenen Familienmitgliedern sogar zu einer Änderung ihres Namens führen. Mehrere InformantInnen erzählten mir dies. Das Kind erhält dann – mitunter aufgrund des traditionell-religiösen Glaubens an eine gewisse Reinkarnation – den Namen des Familienmitglieds, mit welchem es Ähnlichkeiten aufweist.

Fotovergleiche können dazu dienen, den Kindsvater festzustellen. Dies haben hier und da InformantInnen durchblicken lassen. Ein Vater kann beispielsweise anhand des Vergleichs seines Porträts mit jenem des Kindes zu eruieren versuchen, ob das Kind tatsächlich von ihm stammt. Vor dem Hintergrund, dass in Bamenda – wie wohl in vielen Teilen des subsaharischen Raums – angesichts der meist fehlenden finanziellen Mittel ein medizinischer Vaterschaftstest kaum in Frage kommt, erscheint ein Fotovergleich als ein plausibles Instrument. Haney (2004a:169), die in Ghana geforscht hat, berichtet von einem Fall, bei welchem Eltern vom Geliebten ihrer Tochter dessen *baby picture* verlangten, um zu überprüfen, ob er tatsächlich der Vater des Kindes ist, das ihre Tochter geboren hat.

Manche InformantInnen in Bamenda meinten allgemein, dass man anhand von Porträtfotos und der Ähnlichkeit des Gesichts relativ gut überprüfen könne, ob eine behauptete Blutsverwandtschaft tatsächlich zutreffe.

Einige Leute in Bamenda erzählten, dass sie es stark bedauerten, von einem zu Lebzeiten nicht mehr gekannten Ahnen – etwa dem schon früh verstorbenen Vater – kein Foto zu besitzen. Sie würden anhand eines Fotos gerne sehen wollen, "wie dieser (wohl) gewesen sei" (oft mit der Wendung "*to see how he/she was*" geäußert; Kapitel 2.5.5.). Und ein *fon* erklärte mir, dass er sich sehr mit dem Leben eines früheren *fon* seines *fondom* beschäftige. Er bewundere diesen Vorfahren und frage sich anhand von dessen Porträt auch öfters, wie er wohl gewesen sei. Im Gespräch wurde klar, dass er das Leben dieses früheren *fon* auch als eine Handlungs-

---

<sup>790</sup> Mein Eindruck, dass solche sozialen und finanziellen Wirkungen der Fotografie möglich sind, entstand unabhängig von Richards Vokes' Forschung. Vokes konnte in einem Fall die finanzielle Auswirkung einer Fotografie direkt beobachten: Er bekam mit, dass ein Beamter das Doppelporträt seines jüngeren Bruders mit einer Frau gesehen hatte. Für den Beamten war anhand des Fotos trotz den gegenteiligen Beteuerungen seinen jüngeren Bruders absolut klar, dass dieser mit der Frau eine sexuelle Beziehung hatte und demnach die Schule nicht mit dem nötigen Eifer und Ernst besuchte. Die Konsequenz war, dass der Beamte seinem jüngeren Bruder die Bezahlung der Schulgebühren strich und dieser nicht mehr zur Schule gehen konnte (Vokes 2012b:226; vgl. Kapitel 2.7.).

<sup>791</sup> Gemäss Gespräch mit Edward am 10.12.06 in Bamenda.

anweisung für sich selbst sah. Ein lebensgrosses Gemälde dieses früheren *fon* befindet sich denn auch dort, wo er sich gerne aufhält und gewöhnlich Gäste empfängt.<sup>792</sup>

Im Allgemeinen äusserten Leute in Bamenda trotz meines Nachfragens ihre Gedanken, die bei ihnen beim introvertierten Betrachten von Fotos aufkommen, nur mit wenigen Worten. Eine grosse Ausnahme war die gegen fünfzig Jahre alte Ma Aleida, eine Lehrerin. Ich traf sie nur einmal in einem kleinen "Restaurant" und kam dort mit ihr ins Gespräch. Sie erklärte mir ausführlich, was in ihr vorgeht, wenn sie Fotos betrachtet. Dazu zog sie als Beispiel ein spezifisches Foto heran, welches sie öfter anschaut. Sie beschrieb mir das Foto genau: Es handle sich um ein altes schwarzweisses Gruppenporträt. Darauf sei zu sehen, wie ihre verstorbene Mutter in der Mitte sitze - umgeben von von ihr (Aleida) und einer ihrer jüngeren Schwestern. Das Foto erinnere sie an glückliche Momente ihres Zusammenseins mit ihrer Mutter und ihrer Schwester. Beim Anblick des Fotos bete sie, dass sie nicht so früh sterben müsse wie ihre Mutter und ihre Grossmutter. Sie würde darum flehen, dass der allfällige Fluch eines frühen Todes bei ihr nicht wirksam sein solle.<sup>793</sup> Dies, damit sie weiterhin für die Kinder da sein könne, die sich noch nicht erfolgreich etabliert hätten. Sie wies darauf hin, dass sie nun doch schon einige Jahre länger gelebt hätte als ihre Mutter und ihre Grossmutter. Das Foto rufe ihr auch ins Gedächtnis, wie ihre Mutter den Vater ertragen hätte. Der Vater wäre stets aggressiv gegenüber ihrer Mutter gewesen. Das Foto lasse sie zudem daran erinnern, dass ihre Mutter ihr erklärt habe, es seien nicht alle Männer so wie ihr Vater und sie solle später heiraten. Sie meinte, sie sei für diesen Ratschlag ihrer Mutter sehr dankbar. Sonst hätte sie vielleicht nie geheiratet. Aber sie hätte angesichts dieses Ratschlags den Bund fürs Leben nur mit dem festen Gedanken geschlossen, sich von ihrem Mann zu trennen, sollte er ebenso aggressiv werden wie ihr Vater. Doch sie hätte Glück gehabt. Ihr Gatte verhielte sich sehr nett und gut zu ihr. Er sei vom Charakter her das Gegenteil ihres Vaters. Ma Aleida meinte abschliessend, es sei oft so, dass das introvertierte Betrachten von Porträtfotos zum Beten für die porträtierte Person sowie zur Reflexion des eigenen Lebens führe.<sup>794</sup>

Dass das introvertierte Betrachten von Porträtfotos das Beten für die porträtierte Person oder für sich selbst anstösst, habe ich von verschiedenen Leuten zu hören bekommen. So erwähnte mir gegenüber ein Mann aus Oku, dass er auch schon das Bild seiner verstorbenen Mutter in die Hand genommen und gebetet habe: „*Mami, have you born me to suffer like this?*“<sup>795</sup>

---

<sup>792</sup> Gemäss Gespräch mit dem *fon* in seinem Palast unweit der Stadt Bamenda am 24.7.06.

<sup>793</sup> Es scheint nach meinen Eindrücken gängig zu sein, von einem Fluch über mehreren Generationen auszugehen, wenn in der Nachfolge einer Person weitere Menschen früh ableben. Jedenfalls habe ich diese mehrmals mitbekommen.

<sup>794</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Aleida am 3.9.09 in Bamenda

<sup>795</sup> Gemäss Gespräch mit einem Mann aus Oku, Region Nordwest, am 28.7.09 in Bamenda.

Im Bereich der Reflexion des Lebens und seiner Probleme anhand von Fotos müssen die Bildnisse der Ahnen erwähnt werden. Diese Bildnisse lassen unter anderem an die Richtlinien und Handlungsanleitungen der Ahnen erinnern, wie mir verschiedene Informantinnen berichtet haben. Mit der Einhaltung der Richtlinien der Ahnen kann man sich ihren Segen und somit die Prosperität der eigenen Person und der eigenen Familie sichern. Im Folgenden möchte ich ein Beispiel liefern, wie ein Ahnenfoto ganz konkret solche Richtlinien in Erinnerung rufen kann. Oscar hatte vor noch nicht zu langer Zeit die Nachfolge seines Vaters als Familienoberhaupt (*chop chair*) angetreten. Auf die Frage, was ihm denn so alles durch den Kopf gehe, wenn er das Foto seines verstorbenen Vaters sähe, erwähnte er, dass sein Vater bestimmte Richtlinien vor versammelter Runde an einem Familientreffen bekannt gegeben habe. So habe sein Vater den Kindern mitgeteilt, dass sie alle in der Schule gut aufpassen und lernen sollten, so dass sie diese beendet haben würden, bevor er sterben werde. Ebenso hätte sein Vater geäußert, dass niemand seinem von ihm bestimmten Nachfolger (*chop chair*) Probleme bereiten solle und dass niemand in der Familie Dinge tun solle, welche nicht rechtschaffen seien, wie zum Beispiel Leute zu täuschen oder sich Dinge anderer Leute anzueignen. Zudem hätte sein Vater dazu aufgerufen, die Familienbande (*togetherness*) hoch zu halten und zu pflegen: Sein Vater hätte denn auch bestimmt, dass man am Ende jeden Jahres eine Familienversammlung abhalten solle. Man solle sich in der Familie, wenn immer es möglich sei, gegenseitig besuchen und man solle nicht nur die leiblichen Kinder, sondern auch diejenigen der anderen Familienangehörigen nach Kräften unterstützen. Abschliessend hätte sein Vater prophezeit, dass der Tag kommen werde, an welchem sie alle begreifen würden, was er ihnen soeben aufgetragen hätte.<sup>796</sup>

Es ist hier anzufügen, dass die Verstorbenen ihren Hinterbliebenen auch individuelle Richtlinien mitgeben können. Im Fall der Witwe Regina waren die Richtlinien ihres Ehemannes auf dem Sterbebett folgende: Sie solle gut für die Kinder und die Familie sorgen. Sie solle auf den ältesten Sohn hören, welchen er als seinen Nachfolger (*chop chair*) bestimmt habe. Auch Regina meinte, ihr kämen diese Richtlinien ihres Gatten manchmal in den Sinn, wenn sie sein Porträtfoto sähe.<sup>797</sup>

Fotos können auch ganz direkt zur Bewältigung von Problemen nützlich sein. Jedenfalls liegen ziemlich handfeste Spuren in dieser Richtung vor. So litt und leidet Ma Glory als Witwe unter ihrem sozialen Status erheblich. Sie meinte zu mir, ohne ihren Mann könne sie an gesellschaftlichen Anlässen nicht mehr als eine verheiratete und damit komplette Person (*"complete person"*), wie es sich soziale gehöre, auftreten. Andere verheiratete Frauen seien

---

<sup>796</sup> Gemäss Gespräch mit Oscar am 10.9.09 in Bamenda.

<sup>797</sup> Gemäss Gespräch mit Regina am 15.9.09 in Bamenda.

Witwen oft feindlich gesinnt und sprächen schlecht über sie – unter anderem, weil sie Angst hätten, dass sie ihnen ihre Ehemänner abspenstig machen könnten. Ma Glory verwies dabei insbesondere auf die Frauen in der Nachbarschaft, die schlecht über sie redeten. Sie musste nach ihren Angaben deshalb von einigen Tontinen (*njangy*) zurücktreten. Als wieder "freie" Frau ohne Ehemann möchte sie jedoch keine Affären und keinen weiteren Mann heiraten, denn dieser würde bestimmt ihre Kinder aus erster Ehe vernachlässigen.<sup>798</sup> Früher wurde eine solche Situation, in welcher Ma Glory war und ist, oft mit dem Levirat gelöst. Das heisst, einer der Brüder des verstorbenen Ehemannes nahm die Witwe zur Frau (vgl. Ritzenthaler/Ritzenthaler 1964:60). Doch Ma Glory lehnt das Levirat ab, da es nichts mit Liebe zu tun habe und unnatürlich sei. Ma Glory erzählte, die Bemühungen der Brüder ihres verstorbenen Ehemannes, sie zur Frau zu nehmen, zielten nur auf die Aneignung ihres ganzen Besitzes ab.<sup>799</sup>

In ihrer gesellschaftlich ausweglos erscheinenden Lage ohne Mann an ihrer Seite trug sich Ma Glory mit dem Gedanken, in ein Kloster einzutreten und so als Nonne auch offiziell in der Gesellschaft mit einem guten Grund zölibatär zu leben und somit auch ihren gesellschaftlichen Witwenstatus ablegen zu können. Daher besuchte sie ein Seminar, das Nonnen zur Anwerbung von Novizinnen unter dem Motto "*Marriage and celibacy: Two complementary vocations* [Heirat und Zölibat: zwei sich ergänzende Berufungen]" durchführten. Die Nonnen dürften diesen Spruch verwendet haben, um darauf aufmerksam zu machen, dass Heirat und Zölibat *gleichwertig* sind. Diese Gleichwertigkeit von Heirat und Zölibat mitzuteilen, ist den Nonnen bei ihrer Rekrutierung junger Frauen wohl besonders wichtig gewesen, um das Zölibat gesellschaftlich aufzuwerten. Dies, weil die Gesellschaft in Bamenda - wie in vielen sub-saharischen Gesellschaften - für einen respektierten sozialen Status mit Nachdruck Heirat und Kinder vorschreibt.

Die Nonnen wiesen allerdings Ma Glorys Antrag, Novizin zu werden, zurück mit der Begründung, dass ihre noch nicht erwachsenen Kinder ihre Mutter bräuchten. Die Zurückweisung durch die Nonnen war für Ma Glory ein "*crucial moment*" in ihrem Leben. In dieser verzweifelten Situation entstand gemäss Ma Glory ihr Porträtfoto mit ernster Miene auf Abb. 301. Das darauf zu sehende Banner mit dem Tagungsmotto "*Marriage and celibacy: Two complementary vocations*" berührte Ma Glory nach ihren eigenen Aussagen sehr. Sie hätte sich als Witwe damals gesellschaftlich völlig alleine gefühlt und in ihrer Situation den Ein-

---

<sup>798</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 26.8.09 in Bafut.

<sup>799</sup> Gemäss diversen Gesprächen im August 2009 mit Ma Glory in Bafut. Auch die Witwe Regina erzählte mir im August 2009, dass ein Bruder ihres verstorbenen Ehemannes sie zur Frau nehmen wollte. Dabei sei offensichtlich gewesen, dass er sich ihres Hauses und ihrer Wertsachen bemächtigen wollte.

druck gehabt, dass sie etwas für sich tun müsse. Deshalb hätte sie ein Foto von sich mit diesem Motto machen lassen. Sie sagte, sie hätte sich in jenem Moment unter anderem gefragt, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn sie gar nie geheiratet hätte – trotz eines dann immerfort niedrig verbleibenden gesellschaftlichen Status: „*Was it better to be single from the beginning on than to be “single“ now?*“<sup>800</sup>

Ma Glory sinnierte, sie habe im Moment der Fotoaufnahme noch nicht daran gedacht, wie sie dieses Foto gebrauchen könne. Später aber sei die Betrachtung dieses Fotos ein wichtiges Hilfsmittel für sie gewesen, um den Mut zu finden, einen Hochschulabschluss zu machen. So verfüge sie nun über ein noch höheres Lehramt als zuvor, habe ein noch höheres Einkommen und könne ihre Kinder sehr gut selbst versorgen.

Hinzuzufügen ist hier, dass Ma Glory trotz verschiedenen Anstössen meinerseits nicht selbst darlegen konnte oder wollte, wie und weshalb ihr das Foto Mut gemacht habe. Es könnte jedoch möglich sein, dass Ma Glory das Foto von Anfang auch als einen "*silent talker*", als einen stillen Wink für sie selbst und/oder an ihre soziale Umwelt, einsetzen wollte (vgl. Wendl 1998c:52). Dies, um sich selbst und allen BetrachterInnen mit dem Slogan der Nonnen auf dem Foto mitzuteilen, dass ihr individuelles "Zölibat", nämlich ihr Status als "Single" und als Witwe, mit jenem des Verheiratetseins auf eine Stufe zu stellen sei. Wenn das Foto von Ma Glory als stiller Wink verstanden worden wäre, hätte es sowohl des intro- wie extrovertierten Betrachtens dienen können. Allerdings hatte ich aufgrund verschiedenster Indizien den Eindruck, dass sie das Foto wirklich nur zur Selbstbetrachtung verwendete. Ma Glory meinte immerhin, dass ihr das Foto später einmal nützlich sein werde, um beweisen zu können, was sie habe durchmachen müssen.<sup>801</sup>

Auch andere Beispiele verdeutlichen, dass Fotos gelegentlich im Zusammenhang mit Lebensproblemen zu sehen sind. Bei Aisha sah ich ein Foto im Postkartenformat, das eine ihrer Verwandten zeigte. Die Verwandte liess sich in einer Gebetspose mit offenen Handflächen gegen den Himmel porträtieren - wie es Muslime und in Bamenda auch Katholiken zusammen mit dem Priester während der Eucharistiefeier manchmal tun. Abb. 302 zeigt aus bildrechtlichen Gründen ein entsprechend nachgestelltes Foto. Auf Abb. 303 ist hingegen die originale Rückseite dieses Fotos zu sehen. Darauf stand handschriftlich und in grossen Lettern: „*OH GOD SATISFY MY WANT.*“ Aishas Verwandte liess dieses Foto also offensichtlich im Hinblick auf einen festen Wunsch schiessen. Den Wunsch und die Verwendung des Fotos konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Aishas Verwandte lebt in Nigeria.

---

<sup>800</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 26.8.09 in Bafut.

<sup>801</sup> Alles Obige gemäss Gesprächen mit Ma Glory am 19.11.06, am 26.8.09 und am 8.9.09 in Bafut.

Der verstorbene Ehemann von Ma Glory wiederum hatte grosse seelische Probleme, als er vor mehr als vierzig Jahren seine höhere Ausbildung zwar in Kamerun, jedoch fernab von zu Hause machte. Mit einem Büstenfoto, auf welchem sein Gesicht – beinahe einer Art “Charakterstudie“ gleich – einen prominenten Platz einnimmt, machte er sich Mut. Auf die Rückseite dieses Fotos, das ich in Ma Glorys Fotosammlung fand, hatte er für sich selbst hingeschrieben: “*Michael* [anonymisiert] [ohne Interpunktion] *do not feel lonely. Trust in God and pray always. He will crown your work. He can better your future.*” Wohl um diesen Zeilen Nachdruck zu verleihen, unterschrieb er sie mit seinem Vor- und Nachnamen.<sup>802</sup> Ich vermute, dass er während seiner höheren Schulbildung dieses Foto mit seinem Porträt und diese speziellen Zeilen immer wieder zur mentalen Stärkung betrachtete. Meines Erachtens zeigte ihm dieses Porträt, auf welchem er mit Anzug und Krawatte für damalige Verhältnisse sehr elitär und prestigeträchtig gekleidet war, seine glorreiche Zukunft nach dem Ausbildungsabschluss. Dies dürfte ihm in der für ihn schwierigen Situation viel Motivation und Mumm gegeben haben.

Auf einen weiteren möglichen Fall der Problembewältigung mittels Fotos stiess ich bei Angelo. Angelo ging es, als er im Jahr 2003 Lehrling in einem Fotostudio in Bamenda war, gesundheitlich sehr schlecht. Eines Tages bot ich Angelo an, ein Foto von ihm zu schiessen. Er machte eine Pose als Karatekämpfer (Abb. 181). Dazu erklärte er mir, dass er dies tue, um sich selbst körperlich stark zu sehen. Offensichtlich wollte er sich anhand dieses Fotos in seinem schwachen physischen Zustand daran erinnern, dass er im Grunde eine kräftige und gesunde Person ist. Früher, so erzählte er mir, sei er körperlich sehr fit gewesen und hätte viel Karate trainiert. Ich vermute allerdings, dass er diese “Pose der Stärke“ einfach von einem Action-Film übernommen hat.<sup>803</sup>

Ein Beispiel für die Selbstbetrachtung von Fotos lieferte mir auch die im Jahr 2009 zweiundvierzigjährig Jahre alt gewesene Ma Yvette. Ma Yvette liess sich am Weihnachtstag von ihrem Sohn Frederik, einem Quartierfotografen, in einem sehr schönen Kleid vor ihrem Appartement auf einem Teppich mit einer Baby-Puppe ablichten. Auf die Frage, was dieses Foto bedeute, stellte sich heraus, dass sie sich ein Kind wünsche. Ihre Augen verträumt auf das Foto gerichtet, sagte sie: „*That is when I will be happy.*“ Und nachdenklich meinte sie, dass Foto sei nur für sie selbst. Sie sinniere regelmässig über diesen Wunschtraum. Die Betrachtung dieses Fotos könne sie ein wenig befriedigen, aber nicht die Realisierung ihres Wunschtraumes ersetzen. Im Hinblick auf den im kamerunischen Leben beinahe allgegenwärtigen Glauben an Gott, fragte ich sie direkt (und damit suggestiv), ob das Foto ihr auch dazu

---

<sup>802</sup> Gemäss Beobachtung und gemäss Gespräch mit Ma Glory vom 19.11.06 in ihrem Haus in Bafut.

<sup>803</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch am 1.11.03 in Bamenda.

diene, um ihren Wunsch Gott zu unterbreiten. Sie bejahte dies. Doch zweifle ich, ob Ma Yvette in diesem Fall den Gedanken an Gott wirklich zuvor schon gehabt hatte. Am Schluss des Gesprächs "beichtete" sie zu mir, dass sie über solche Dinge sonst nicht so bereitwillig Auskunft gäbe.<sup>804</sup>

Ganz allgemein lassen Fotos, die Lebensträume zeigen, die BetrachterInnen in diesen Zukunftsvisionen wohl fasziniert schwelgen, was als Teil des *audience engagement* zu betrachten ist (siehe Kapitel 4.2.).

Manche InformantInnen in Bamenda waren der Auffassung, dass Fotos durch die darauf zu sehende Visualisierung der Lebensträume die eigene Willenskraft stärken würden, um diese Ziele im Leben zu erreichen. Auch diese Förderung der (zumindest temporären) Willenskraft kann als Teil des *audience engagement* der Fotografie betrachtet werden. Willenskraft zur Erreichung der eigenen Ziele gilt in der Region Nordwest vielen Leuten als notwendig. Es ist in einem schwierigen ökonomischen Umfeld - zumal in einem, in welchem die Solidarität unter Verwandten und Freunden soziale Norm ist - nicht leicht, Kapital zu akkumulieren und sich zu etablieren, was traditionell die Aufgabe der Männer ist. Hinzu kommt bei Erfolg der Neid anderer Leute. Folgende Sprüche, die ich im Jahr 2006 auf den Stosstangen verschiedener Taxis in Bamenda sah, verdeutlichen die oft anzutreffende Meinung, dass das Leben hart sei und dass man entschlossen für ein gutes Leben kämpfen müsse: "*Les beaux jours sont rares*", "*Determination is the key to success*", "*Determination!*", "*There is only the hard way*" oder "*Immitation [sic] is better than jealousy*."

Der Reiz von Porträtfotos, die mögliche Lebensträume zeigen, muss also nicht nur in konsumzentrierten Genres wie dem Beeindrucken anderer Leute liegen. Durch die Visualisierung mancher Lebensträume auf einem Foto werden diese ein erstes Mal als Visionen fassbar und bereits ein Stück weit "Realität". Dies passt sehr gut zur Argumentationslinie von David Freedberg (1989:436-440), welcher die Macht der Bilder darin sieht, dass während der Betrachtung eines medialen Bildnisses sein Inhalt mit seiner ihn umgebenden Realität verschmilzt. Das Bildnis wird dann - aus meiner Sicht zumindest für kurze Zeit - zu dem, was es darstellt. Ganz in Freedbergs Sinn hat schon Jean-François Werner (2001a:40) auf eine Vermischung der Grenzen zwischen dem Realen und der Fiktion in den sub-saharischen Fotokulturen hingewiesen, die beispielsweise noch dadurch gefördert werden kann, dass manche Leute in Bamenda Studioaufnahmen nicht von Freiluftaufnahmen unterscheiden können (Kapitel 1.1. und 2.5.3.).

---

<sup>804</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 11.8.09 in Bamenda.

Nach meinen Eindrücken sind die lokal produzierten Porträtfotos, die prestigeträchtige und schöne Traumwelten zeigen, für die darauf Porträtierten manchmal wie eine Prise eines Narkotikums oder Pharmakons, die für einen kurzen Augenblick glücklich machen kann. Diese sinnliche Betäubung und Betörung durch die Fotografie, diese mediale Gegenwelt, ist nach meinen Eindrücken umso verlockender angesichts unvermeidbarer Niederlagen, die das Hierarchiedenken sowie der kompetitive Wettbewerb um soziales Ansehen und sozialen Status gelegentlich produzieren. Denn es gibt immer Leute, die im Sinne Pierre Bourdieus mehr symbolisches Kapital als andere besitzen, was zudem im täglichen Miteinander oft visuell sowie hier und da verbal kommuniziert wird (Kapitel 1.4.2). Angesichts der sich so öffnenden “Neidfalle“ und der von anderen Leuten kommunizierten Überlegenheit kann die eigene Armut als soziale Unwürde empfunden werden. Ein Porträtfoto, das hohen gesellschaftlichen Status vermittelt, gibt aus emischer Sicht für einen Moment Würde zurück. Ein solches Foto lässt kurzweilig aus der eigenen Armut ausbrechen. Abgesehen von diesen ernstesten Argumenten ist allerdings zu sagen, dass das Spielen mit Zukunftsvisionen und Identitäten durchaus bloss dem Augenschmaus dienen und einen spielerischen Reiz haben kann.

#### **4.5. Geschäftliches und administratives Zeigen von Fotos**

Wie das Medium Fotografie für das Geschäftliche und das Administrative in Kamerun verwendet wird, ist in dieser Arbeit schon verschiedentlich erwähnt worden. In einem ersten Abschnitt dieses Kapitels wird das allgemeine geschäftlich-administrative Dokumentieren, Beweisen und Sich-Ausweisen kurz abgehandelt werden. In einem zweiten Abschnitt folgen kurze Ausführungen zum geschäftlichen Gebrauch von Fotos mit Referenzarbeiten (*catalogue pictures*) (Kapitel 2.8.6.). Ein dritter Abschnitt widmet sich sonstigen Fällen, in welchen Fotos quasi geschäftlich verwendet werden können.

Dass Passfotos im Zusammenhang mit Ausweispapieren und mit der staatlichen Administration dazu verwendet werden, die Identität einer Person festzustellen, versteht sich von selbst. Auf diesen Aspekt des Zeigens ist schon verschiedentlich hingewiesen worden (Kapitel 2.6.). Ebenso ist schon darauf verwiesen worden, dass Passfotos auf Schulausweisen angebracht werden können, um so leichter überprüfen zu können, ob für den jeweiligen Schüler oder die jeweilige Schülerin die Schulgebühren bezahlt worden sind (Kapitel 4.3.1.5). Es gibt zudem im schulischen Bereich auch sogenannte *acceptance slips* mit Passfotos, die bei schulischen Abschluss- beziehungsweise Beförderungsprüfungen bestätigen, dass die Zulassung zur Prüfung rechtens ist und dass die Prüfungsgebühr bezahlt worden ist (Kapitel 2.6.).



Fotos können in vielfältiger Weise administrativ verwendet werden. So habe ich in Schulbüros Übersichten von Schulklassen gesehen, die die Namen der SchülerInnen wie auch deren Passfoto präsentierten. Auf diese Weise fällt es beispielsweise leichter, ÜbeltäterInnen auf dem Schulgelände ausfindig zu machen und zu bestrafen, wie ein Lehrer meinte.<sup>805</sup>

Im Kapitel 2.8.4 über Arbeitsplatzfotos (*working place pictures, job site pictures*) ist erwähnt worden, dass Fotos dieses Genres bei der Stellenbewerbung und beim Erlangen von Auftragsarbeiten behilflich sein können (Abb. 193 und 194). Sie sollen belegen, dass man eine Arbeit schon mal ausgeführt hat und auch beherrscht. Denn in Bamenda kann es leicht geschehen, dass jemand der Einkommensgenerierung wegen vorgibt, für die geforderte Arbeit (Maurerarbeiten, Fliesenlegen etc.) qualifiziert zu sein (Kapitel 2.8.4.). Unqualifizierte Arbeiten können leicht in Mehrkosten enden, weil die Arbeit nochmals mit neuem Material erledigt werden muss. Dies haben mir verschiedenen Informanten berichtet.

Ein weiteres geschäftliches Beispiel ist jenes, bei welchem ein Bauunternehmer im Jahr 2003 seine von ihm durchgeführten Arbeiten an einer Brücke in Bamenda dokumentieren liess, um später allfällige Anschuldigungen wegen inkorrekt Bauausführung mit diesem Fotobeweis aus dem Weg räumen zu können (Kapitel 2.3.1. und 2.8.6.).

Ebenso können Fotos als Beweis- und Dokumentationsmittel bei Schadens- und Haftungsfällen für Versicherungen oder Gerichte dienen. Die Fotografen Bamendas stellen deswegen hier und da Fotos von Unfällen her (Kapitel 2.8.6.).

Die *catalogue pictures* wiederum werden in Handwerksberufen eingesetzt. Die *catalogue pictures* vermitteln der Kundschaft der Handwerker (Möbelschreiner, Schneider, Fotograf, Frisör etc.) eine Idee, welche Produkte hergestellt werden können (Kapitel 2.8.6.). Unter Umständen kann aufgrund der *catalogue pictures* die Kundschaft ihre Modifikationswünsche mitteilen. Ein *catalogue picture* kann die Kommunikation zwischen Handwerkern und ihrer Kundschaft zur Herstellung eines Produkts erheblich erleichtern (Kapitel 2.5.3). So wollte etwa ein Möbelmacher in Yaoundé mit mir anhand seiner *catalogue pictures* darüber diskutieren, welche Veränderungen er allenfalls an seinen Möbelstücken vornehmen müsste, damit er diese über mich in Europa verkaufen könnte!<sup>806</sup> *Catalogue pictures* werden in den Geschäften in loser Form (Fotostapel) und in Plastik-Leporellos aufbewahrt oder auch an den Wänden im Geschäft angebracht ausgestellt (Kapitel 4.3.1.3; Abb. 19 und 223).

Ein *catalogue picture* kann ein Handwerker auch für sich selber nutzen. Nach der visuellen Vorgabe des *catalogue picture* ist es ihm möglich, ein Handwerk mit einem bestimmten Design wiederholt zu produzieren - allenfalls mit Abänderungen. So kaufte ich einmal ein

---

<sup>805</sup> Gemäss Gespräch mit einem Lehrer in einer Schule im Jahr 2006 in Bamenda.

<sup>806</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit einem Möbelmacher am 8.11.06 in Yaoundé.

Gemälde dem mittlerweile verstorbenen (Kunst-)Maler Pa Wilhelm ab. Pa Wilhelm meinte danach, dass er ein Foto von diesem Gemälde haben möchte, da er es für andere Kundschaft erneut malen wolle. Dieses erneute Malen von Gemälden scheint unter den Malern in verschiedenen sub-saharischen Gegenden durchaus üblich zu sein (vgl. Jewsiewicki 1991:139).

Auch ist es in Bamenda wie etwa in Nigeria oder in Ghana (und wohl auch andernorts im sub-saharischen Raum) üblich, dass die Bildkünstler für Porträtmalereien und Porträtskulpturen fotografische Porträts von den entsprechenden Personen als Vorlage verwenden (Drewal 1990:40-41; Wendl 1998a:49; Förster 2005b:6). In einem solchen Fall werden also Porträtfotos in einem geschäftlichen Sinn extro- und introvertiert gezeigt. Extrovertiertes Fotozeigen findet hier statt, weil die Kundschaft dem Bildkünstler das Porträtfoto als Vorlage bringt. Introvertiertes Fotozeigen ist dabei vorhanden, weil sich der Bildkünstler beim Erschaffen des bestellten Bildnisses das nun (temporär) in seinem Besitz befindliche Porträt als Vorlage selbst vor Augen hält. Es ist allerdings zu bemerken, dass für Porträtmalereien oder wohl auch für Porträtskulpturen nicht immer nur Fotos als Vorlage dienen (Förster 2005b:7). Während die gemalten Porträts praktisch immer dem Genre des bürgerlichen Porträts (korrektes elitäres formelles Porträt) entsprechen, muss dies auf die fotografischen Vorlagen nicht immer zutreffen (Kapitel 2.6.).

Für europäische Begriffe vielleicht weniger selbstverständlich ist, dass bei Landkäufen und eventuell auch anderen Verträgen die Fotografie eingesetzt werden kann, um das Zusammensein der Vertragsparteien zu dokumentieren. Der Zweck solcher Fotos ist, dass keine der involvierten Personen später behaupten kann, sie sei der anderen Vertragspartei nie begegnet und hätte vom Landkaufvertrag keinerlei Kenntnis. Zudem können auf solchen "Vertragsfotos" auch die anwesenden Zeugen porträtiert sein, die später bei Bedarf die Abmachungen zwischen den Vertragsparteien bestätigen können. Vertragsfotos entsprechen oft dem Genre des korrekten Porträts sowie demjenigen des Anlassfotos; schliesslich wird der endgültige Abschluss eines Vertrages häufig mit einem alkoholischen Getränk besiegelt (Kapitel 2.8.5.). Angesichts der relativ häufigen Dokumentenfälschung in Kamerun bieten solche Vertragsfotos eine gute geschäftliche Beweisgrundlage. Während bei der analogen Fotografie Retuschen auf dem Negativ ersichtlich sind, könnte allerdings die in Kamerun aufkommende digitale Bildbearbeitung die Beweiskraft der Fotografie zunehmend in Frage stellen (Kapitel 5.2.).

Auch bei der Nachfolge eines Familienoberhaupts (*chop-chair*) können Fotos in quasi geschäftlicher Manier präsentiert werden. Wenn ein Familienoberhaupt seinen Nachfolger (*chop-chair*) bestimmt, kann dies eine heikle Angelegenheit werden. Das Amt als Familienoberhaupt bedeutet sozial und traditionell-religiös eine prestigeträchtige Position mit viel

Macht und Einfluss in der Grossfamilie. Das kann Missgunst und Neid innerhalb der Familie auslösen. In polygynen Familien kann jede Ehefrau wünschen, dass eines ihrer leiblichen Kinder und nicht ein Kind der anderen Ehefrauen die Nachfolge antritt. Um die Nachfolge als Familienoberhaupt kann – traditionell sind die Gesellschaften des Kameruner Graslands vorwiegend patriarchisch - unter den Söhnen und (Stief-)Brüdern ein Streit entbrennen.

Eine mögliche Option zur Vermeidung von Streit im Vorfeld der Nachfolge ist, dass das Familienoberhaupt seine Entscheidung bezüglich des Nachfolgers geheim hält. In einem solchen Fall kann das Familienoberhaupt ein kleineres Foto seines erwählten Nachfolgers hinter einem der vergrösserten Lichtbilder in der Stube verstecken und dies seinem besten Freund ausserhalb der Familie im Vertrauen mitteilen. Sollte das Familienoberhaupt sterben, ist es dann Aufgabe dieses Freundes, die Familie zu besuchen und vor Zeugen auf das entsprechende vergrösserte Foto in der Stube zu deuten und mitzuteilen, dass hinter diesem Lichtbild nach Entfernen des Holzrahmens das Porträtfoto des Nachfolgers - etwa ein Passfoto oder ein Foto im Postkartenformat - zu entdecken sei.

Selbstverständlich gibt es weitere Möglichkeiten das "Geschäft" der Nachfolge abzusichern. So erzählte mir Oscar, der *chop-chair* einer Familie, wie es gewesen war, als er zum neuen Familienoberhaupt bestimmt wurde. Auch in Oscars Fall hatte der Vater seine Entscheidung bezüglich seines Nachfolgers geheim gehalten. Für Oscar war es denn, wie er mir erzählte, selbst auch eine grosse Überraschung, vom Vater als Nachfolger bestimmt worden zu sein. Oscars Vater hatte diverse Massnahmen ergriffen, um die von ihm gewünschte Nachfolge sicherzustellen. Er hatte bei seinem Anwalt und in der Anwesenheit zweier Zeugen sein Testament hinterlegt. Ebenso hatte er fünf weiteren Zeugen einzeln und heimlich die Wahl seines Nachfolgers mitgeteilt. Drei dieser Zeugen waren aus seinem *fondom* nahe Bamenda und zwei aus dem Stadtquartier in Bamenda, in welchem Oscars Vater in einem Gehöft lebte, das auch heute noch den Mittelpunkt der Familie darstellt. Bei der amtlichen Vollstreckung des letzten Willens kamen diese Zeugen vorbei, um den Nachfolger zusätzlich zu bestätigen. Oscars Vater hatte einigen dieser Zeugen ausserdem das Porträtfoto seines Nachfolgers übergeben. Diese Zeugen wiesen dieses Porträtfoto bei der amtlichen Willensvollstreckung als weiteren Beweis vor. Oscar und die anderen Familienmitglieder hatten von den Zeugen nichts gewusst. Ebenso hatten auch die fünf weiteren Zeugen aus dem Heimatdorf und dem Stadtquartier voneinander keine Ahnung gehabt. Oscars Vater hatte damit verunmöglicht, dass die Zeugen mit einzelnen Familienmitgliedern oder unter sich eine Verbindung aufnehmen und mit einer "Verschwörung" seinen testamentarischen Willen hintergehen könnten.<sup>807</sup>

---

<sup>807</sup> Alles Erwähnte gemäss Gespräch mit dem *chop chair* Oscar am 10.9.09 in dessen Haus in Bamenda.

Eine weitere Möglichkeit ist, dass das amtierende Familienoberhaupt noch zu Lebzeiten direkt kommuniziert, wer Nachfolger wird. In diesem Fall kann auch ein Foto – man könnte es vielleicht *chop chair picture* nennen - gemacht werden. Es hält die getroffene Entscheidung bezüglich der Nachfolge fest. Dieses *chop chair picture* kann ein Doppelporträt sein, welches das alte Familienoberhaupt zusammen mit seinem Nachfolger zeigt und so den letzten Willen des Familienoberhauptes bezeugt. Schon Christraud Geary (2004:157) hat auf solche “Nachfolgefotos“ hingewiesen. Dabei *können* das Familienoberhaupt und sein Nachfolger auch innige Verbundenheit ausdrücken, indem sie sich die Hand geben und sich *allenfalls* empathisch und sanft in die Augen schauen.<sup>808</sup> Fotos, die der Absicherung der Nachfolge dienen, gehören nach meiner Erfahrung gewöhnlich dem Genre des korrekten Porträts an (Kapitel 2.8.1).

Fotos werden üblicherweise auch bei der Überreichung von Geschenken und Gaben - sei es im privaten und öffentlichen Rahmen - geschossen (Abb. 201 und 304; Kapitel 2.8.5.). Ein solches Foto kann gemäss InformantInnen später als Erinnerung der guten Freundschaft wie auch als Beweis für die überbrachten Gaben, also für die durchgeführte "Transaktion", gelten. Damit demonstriert das Foto das korrekte Verhalten jener Person, die Gaben gespendet hat. Unter Umständen kann aufgrund eines solchen Fotos auch auf die Redistribution, also auf eine Weitergabe und Verteilung der Gabe innerhalb der Familie, oder auch auf Reziprozi-

<sup>808</sup> Am Rande soll hier hinsichtlich des Themas “Fotografie und Nachfolge“ noch eine bemerkenswerte Geschichte erwähnt sein, deren Wahrheitsgehalt für mich allerdings nicht zweifelsfrei ist: 1959 soll ein gewisser Bediensteter des damals gerade verstorbenen *fon* von Mankon, Fon Ndefru III, versucht haben, mit Hilfe eines Fotos dessen Nachfolge anzutreten. Dazu sei er nach dem Tod von Fon Ndefru III zur britischen Verwaltung nach *Up Station*, Bamenda, gegangen. Dort soll er einem hohen britischen Kolonialbeamten seine Nähe zum verstorbenen Fon Ndefru III von Mankon demonstriert haben, indem er eine Fotografie zeigte, auf welchem er zusammen mit dem *fon* porträtiert war. Er sagte dem hohen Kolonialbeamten, er sei von Ndefru III als Nachfolger bestimmt worden. Der britische Kolonialbeamte soll darauf hin mit dem angeblich rechtmässigen Nachfolger des *fon* Ndefru III zum Palast des *fondom* Mankon gefahren sein. Doch die dort versammelte Menschenmenge hätte den angeblichen Nachfolger zurückgewiesen. Der Kolonialbeamte soll daraufhin dem selbst ernannten Nachfolger gesagt haben, dass man ihn ganz offensichtlich nicht zum neuen *fon* haben wolle und sei wieder zurück nach *Up Station* gegangen. Pa Gustav erzählte diese Geschichte am 22.10.06 in seinem Haus in Bamenda mit einiger Häme vor einer versammelten Runde von Gästen – unter ihnen ich -, die zum *cry-die* seiner Mutter gekommen waren. Er diskreditierte auf diese Weise einen ebenfalls sich zur Runde gesellenden Nachkommen und Sohn des (angeblichen) damaligen Betrügers. Als hoher Notabler des *fondom* Mankon erhöhte Pa Gustav in jenem Moment im Sinn von Pierre Bourdieu demonstrativ sein kulturelles Kapital (Kapitel 1.4.2) in dieser versammelten Runde, indem er sich ein weiteres Mal als Mann im Rang eines Ältesten zeigte und als weiser Kenner alter und längst vergessener Geschichten zu erkennen gab. Diese kleine Geschichte zeigt meines Erachtens zumindest aus Pa Gustavs Perspektive beziehungsweise aus emischer Sicht die mögliche Wirkungsmächtigkeit der Fotografie, was die Nachfolge betrifft. Allerdings ist wie erwähnt zu bezweifeln, ob sich die Geschichte so zutrug. Denn glaubt man dem Historiker Wankah Wilfred Nde, dann hatte der britische *Senior Divisional Officer (S.D.O.)*, *Up Station*, Bamenda, 1959 seine eigenen Pläne, wer die Nachfolge als *fon* von Mankon antreten sollte. Der *S.D.O.* soll seine Pläne jedoch aufgegeben haben, als Bevölkerungsteile Mankons vor seinem Büro dagegen demonstrierten (Nde 2007:18-19).

tät und damit auf eine Gegengabe gepocht werden. In diesem Sinne erhalten solche Fotos eine gewisse "geschäftliche" Dimension.<sup>809</sup>

Es gibt noch viele weitere Fälle, in welchen das Fotozeigen gewissermassen geschäftliche Aspekte aufweist. So drucken beispielsweise in Kamerun - wie anderswo auf der Welt - Zeitungen ihre Artikel manchmal zusammen mit Fotografien ab und betreiben damit ein geschäftliches "Aufdatieren" ihrer LeserInnen. Und auch im Internet präsentieren sich manche kamerunische Zeitungen und Unternehmen, wobei letztere mit Fotos verschiedenster Genres (Porträts von Patron und Belegschaft, Arbeitsplatzfotos sowie Fotos vom Geschäft, also Sach- und Objektfotografie; siehe Kapitel 2.8.) für ihre potentielle Kundschaft werben. Unter diesen kamerunischen Unternehmen ist beispielsweise das Fotolabor *Awa & Sons*, Bamenda, zu nennen.<sup>810</sup> Des Weiteren beinhalten auch andere hiesige Genres des Fotozeigens ökonomische Aspekte. Wenn etwa Eltern einem Mann ein Porträtfoto ihrer Tochter vorlegen, um so eine Heirat zu arrangieren, hat dies im Sinne einer guten Heiratspartie, das heisst im Zusammenhang mit einem Brautpreis und den weiteren ökonomischen verwandtschaftlichen Verpflichtungen, auch etwas "Geschäftliches" (Kapitel 3.1. und 4.3.5.). Sogar das bei Hausbesuchen übliche Zeigen der Porträtfotosammlungen kann einen gewissen ökonomischen Aspekt aufweisen, wenn es der Gast so versteht, dass die Gastgeber ihm damit ihre mobilisierbaren sozialen und damit implizit auch ökonomischen Ressourcen offerieren (Kapitel 4.3.1.1.). Wie erwähnt ist aus kamerunischer Sicht stets eine starke Hoffnung da, dass sich aus sozialen Beziehungen ökonomische Vorteile ergeben können (Kapitel 2.7.). Oder in Bourdieus Begriffen ausgedrückt: Es ist emisch oft eine gewisse Erwartung vorhanden, dass sich soziales Kapital in ökonomisches Kapital verwandeln lässt. In Kapitel 1.4.2. finden sich zwei Beispiele, wie sich solche Erwartungen in Kamerun erfüllen können. Doch längst nicht immer lassen sich verheissungsvolle soziale Beziehungen in einen ökonomischen Vorteil ummünzen.

#### **4.6. Magische Verwendungen und übersinnliche Kontexte der Fotografie**

Die Idee, dass das Medium Fotografie einen Bezug zum Übersinnlichen besitzt und mitunter gefährlich sein kann, hat es in vielfältiger Weise auch in Europa gegeben (Anderson 1936:19-20; Behrend 1998:25). Nadar berichtete, dass Balzac überzeugt war, dass er mit jedem Foto eine Hautschicht und somit an Substanz verlor (Pontrémoli 1996:25; zitiert nach Behrend 2002:10). Schausteller vollführten in Europa mit dem Medium Fotografie "Illusionen" respek-

---

<sup>809</sup> Da Geschenke häufig an gesellschaftlichen Anlässen übergeben werden, können solche Lichtbilder zu den Anlassfotos gezählt werden (vgl. Kapitel 2.8.5.).

<sup>810</sup> Ende 2006 hatte das Fotolabor *Awa & Sons*, Bamenda, eine eigene Webseite. Heute findet man es unter: <http://www.facebook.com/awaandsons> [Aufrufdatum: 2.8.2012].

tive "Wunder" und in spiritistischen Kreisen wurde das Medium Fotografie zur Sichtbarmachung von Geistern verwendet (Behrend 2003:131). Zur Kolonialzeit wurde die Furcht mancher AfrikanerInnen vor der Fotografie von den Europäern oft als Angst vor dem Raub der eigenen Seele, des eigenen Schattens oder ihres Doppels gedeutet (Theye 1989:44-48; Strother 2013). Auch führten reisende Europäer die Fotografie und die Kamera AfrikanerInnen manchmal bewusst als etwas Magisches vor, um letztere zu beeindrucken und um Macht zu erlangen: Sie sprachen gegenüber AfrikanerInnen davon, dass sie mit dem Medium Fotografie heilen, töten oder Seelen stehlen könnten (Behrend 1998:25, 2003:132-134). In Europa verlor sich seit den 1880er und 1890er Jahren zunehmend der Glaube an das Übernatürliche bezüglich der Fotografie (Behrend 2003:133). Und auch an den west- und zentralafrikanischen Küsten wich die mögliche Furcht vor der Fotografie öfter schon recht früh einer Begeisterung (Schneider 2011:104-109). Heute wird in Bamenda - und wohl in vielen Teilen des sub-saharischen Raums - die Fotografie im Allgemeinen nicht mehr als etwas Magisches *per se* betrachtet (vgl. Strother 2013). Doch in Bamenda gehen nicht wenige Menschen davon aus, dass die Fotografie für magische Praktiken benutzt werden kann. Und auch in anderen sub-saharischen Gesellschaften – jedoch nicht in allen! - verhält sich dies so (vgl. Behrend 1998:25; vgl. Keller 2008; vgl. Strother 2013:199,201).

Unter anderen befasste sich besonders intensiv Heike Behrend mit (möglichen) übersinnlichen Kontexten der Fotografie im sub-saharischen Raum (Behrend/Wendl 1998:9-10; Behrend 1998:28, 2003, 2009:553-557). Heike Behrend (2003:139) fragt sich, ob Fotos letztlich - quasi magisch - bewirken oder erzwingen sollen, dass sich die dort dargestellten Erfolge und Träume im Leben der darauf porträtierten Person tatsächlich erfüllen. Ich konnte hierfür in Bamenda keinen Beleg finden. Einige InformantInnen in Bamenda meinten, dass es vermutlich vereinzelt Leute gäbe, die einen solchen (Aber-)Glauben besäßen.

In der Stadt Bamenda verhalten sich die Leute relativ reserviert, was das Sprechen über übersinnliche Dinge anbelangt - zumindest, wenn ein *whiteman* darüber Bescheid wissen möchte. Man scheint nicht ganz zu Unrecht davon auszugehen, dass Menschen in Europa oder Nordamerika solche Dinge als lächerlich empfinden können. Doch nehmen nach meinen Gesprächseindrücken die Leute in Bamenda Geschichten rund um das Magische und Übersinnliche betreffend Fotografien nicht immer völlig ernst und können sich hier und da ein Schmunzeln nicht verkneifen.

In Bamenda und wohl auch andernorts im sub-saharischen Raum bewirkt der Gedanke an das Übernatürliche im Zusammenhang mit dem Medium Fotografie oft Gefühle der Angst und der Gefahr (Kapitel 5.2.; vgl. Behrend 1998:28). Vor allem hinsichtlich den verschiedenen

Genres der Porträtfotografie (Kapitel 2.8.) ist dies so. Eine gewisse Angst geht etwa davon aus, dass Fotos mit dem eigenen Konterfei in falsche Hände gelangen könnten. Wenn Leute auf der Strasse ungefragt fotografiert werden, dann kann in ihnen Angst aufkommen, dass das Foto missbräuchlich oder gar für magische Zwecke verwendet werden könnte (Kapitel 5.2.). Besonders verdächtig ist es, wenn Leute den Eindruck besitzen, dass versteckt und hastig fotografiert wird.<sup>811</sup> In den überall erhältlichen nigerianischen Spielfilmen wird immer wieder einmal der Diebstahl eines Porträtfotos gezeigt, um damit zu einem der Magie kundigen Mann, einem traditionellen Doktor (*traditional doctor*), zu gehen, der schwarze Magie (*black magic*) betreibt, um zu schaden oder zu töten (vgl. Behrend 1998:28). Es gibt in Bamenda denn auch die Befürchtung, dass das eigene Porträtfoto von einem Mitglied einer okkulten Geheimgesellschaft (*secret society, nyongo, famla*; siehe Glossar) durch Diebstahl, durch verstecktes Fotografieren oder gar käuflich erworben werden könnte. Solche Geheimgesellschaften gelten gewissermassen als Tontinen (*njangys*), bei welchen die Mitglieder - anstatt der sonst bei Tontinen üblichen Geldbeiträge zu Selbsthilfeszwecken - der Reihe nach Menschenopfer liefern müssen. Die Erzählungen von verschiedenen InformantInnen gehen dahin, dass (bevorzugt) eigene Familienmitglieder geopfert werden können. Diese menschlichen Opfer werden – gemäss den Berichten - in der Praktik des *nyongo* (im Bamilike-Gebiet *famla* genannt) spirituell gegessen und getötet. Doch sie leben in der einen oder anderen Form willenlos weiter und verrichten Sklavenarbeit, wodurch die Mitglieder der Geheimgesellschaft – mithin der Sinn des Ganzen - unermesslich reich werden sollen (vgl. Nyamnjoh/Page 2005). Ein junger Mann meinte einmal ganz dezidiert, es sei einer Geheimgesellschaft möglich, mit einer Porträtfotografie die entsprechende Person zu identifizieren, ausfindig zu machen und sie schliesslich als Opfer ihren Zielen zuzuführen.<sup>812</sup>

Über die Praktik des *nyongo* gibt es unzählige Geschichten. Der Pfarrer Oliver erzählte mir unter anderem, dass im Quartier *Topin* in der Stadt Kumbo, Region Nordwest (Abb. 4), sich an einer grossen Verkehrskreuzung ein Sarg finden soll, den nur Eingeweihte sehen könnten. Alles, was in diesen Sarg gelegt werde, gehöre der dortigen Geheimgesellschaft. Man könne dieser Geheimgesellschaft eine Person ausliefern, wenn man deren Porträtfoto in diesen Sarg lege.<sup>813</sup>

Auch sonst gibt es allerlei Geschichten, dass Fotografien für Magie missbraucht werden können. In Kamerun erzählt man sich, dass Politiker die Porträts ihrer Rivalen aus der Zeitung

---

<sup>811</sup> Beispielsweise gemäss einem Gespräch mit dem Fotografenlehrling Marco vom 26.10.03 in Bamenda.

<sup>812</sup> Gemäss Gespräch mit Edward am 11.12.06 in Bamenda.

<sup>813</sup> Gemäss Gespräch mit Pfarrer Oliver am 17.7.09 in Tatum.

ausschneiden und damit zu *traditional doctors* gehen würden, um diesen Schaden zuzufügen oder sie töten zu lassen.

Wie in Kenia (Behrend 1998:28) existieren auch in Kamerun verschiedene magische Praktiken, die mit Fotos durchgeführt werden und von Liebes- und Schadenzauber bis hin zu magischen Heilungsversuchen reichen. Um mehr darüber zu erfahren, traf ich in Bamenda den inzwischen verstorbenen Pa Irving, einen *traditional doctor*, der für seine Spezialität bekannt war, mit Fotos Magie zu betreiben. Für seine magische Arbeit verwendete Pa Irving neben Porträtfotos auch persönliche Gegenstände (Kleidungsstücke oder Haare etc.) von den zu behandelnden Personen.<sup>814</sup> Pa Irving war der Auffassung, dass die Fähigkeit zur Magie mit Fotografien aus seiner Blutslinie stamme. Nach seinen Angaben soll schon sein Grossvater Fotos zur magischen Behandlung verwendet haben.<sup>815</sup> Dass Pa Irving sehr oft mit Fotos arbeitete, bewiesen seine losen Fotostapel im Ritual- und Behandlungszimmer seines Hauses. Es waren Fotos, die ihm seine KundInnen für Behandlungen gebracht hatten. Fotos verwendete Pa Irving vor allem dann, wenn er PatientInnen oder Zielpersonen auf Distanz behandeln musste. Dabei meinte er, es sei unwesentlich, ob die porträtierte Person das Foto jemals in ihren Händen gehabt hätte. Das fotografische Abbild der Person genüge allein.<sup>816</sup>

Pa Irving demonstrierte mir gegenüber auf mein Verlangen sehr präzise, wie er die magischen Behandlungen durchführte. Er begann die Behandlung eines Patienten mit einer Divination, indem er kleine Objekte wie Kauri-Schnecken auf den Boden warf und das Wurfbild, die Lage dieser Objekte, interpretierte. Je nach dem Ergebnis dieser Divination träufelte er flüssige Substanzen in der jeweils benötigten Kombination auf das Foto mit der Zielperson. Die flüssigen Substanzen, die nach seinen Angaben aus Asien importiert werden, bewahrte er in Fläschchen auf und nannte sie "Parfüme" ("*perfumes*"). Gemäss seiner Vorgabe durch die Parfümkombination sollte dann - um es stark verkürzt zu sagen - eine übernatürliche Macht auf die Zielperson einwirken.<sup>817</sup>

Pa Irving legte mir verschiedene Fälle seiner magische Behandlungen mit Fotos vor. So war eine kamerunische Frau mit einem Foto aus Frankreich zu ihm gekommen. Auf der Vorderseite des Fotos war ein Franzose weisser Hautfarbe zusammen mit einem Reitpferd zu sehen. Neun Jagdhunde tollten auf dem Foto um den Mann und sein Pferd herum. Das Foto liess auf einen gehobenen, vielleicht gar aristokratischen Lebensstil des Franzosen schliessen. Auf der Rückseite des Fotos hatte die aus Kamerun stammende Frau ihre Wünsche für die magische

---

<sup>814</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving am 26.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>815</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving am 26.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>816</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving am 26.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>817</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit Pa Irving am 21.7.09, am 26.7.09 und am 29.7.09 in seinem Haus in Bamenda.



Behandlung auf französisch und dabei teils im Imperativ notiert. Sie schrieb, dass der auf dem Foto porträtierte Mann sie wieder wie früher lieben und seine jetzige Geliebte verlassen soll. Er solle sein ganzes Leben mit ihr verbringen. Sie sollen heiraten und Kinder haben. Er solle ihr in Frankreich finanziell helfen. Pa Irving liess mich wissen, dass ihm diese Frau einen Betrag von weit über hunderttausend XAF für die magische Behandlung gezahlt hätte - also einiges mehr als 250 Schweizer Franken. Das ist in Kamerun sehr viel Geld. Gemäss Pa Irving war seine Behandlung erfolgreich. Seine Kundin und dieser Mann seien nun glücklich verheiratet und lebten in Frankreich.<sup>818</sup> Dass verlassene Männer und Frauen ihre Fotos zu *traditional doctors* bringen, damit ihre Partnerin oder ihr Partner zu ihnen zurückkommen möge, ist übrigens nach Behrend (1998:28) auch in Kenia üblich.

Ein anderes Foto, das mir Pa Irving unterbreitete, war das Lichtbild eines an einer kamerunischen Universität tätigen Professors, der dem Wahnsinn verfallen war. Pa Irving erklärte mir, er hätte über Divination herausgefunden, dass der Professor von seinen Familienmitgliedern mit einem Fluch belegt worden sei. Er hätte dann mit Hilfe dieses Porträtfotos den Professor magisch behandelt und geheilt.

Bei einem weiteren Foto, das mir Pa Irving vorlegte, handelte es sich um das Porträt eines kamerunischen Gendarmen, welcher in Douala stationiert war und dort von bösen Geistern verfolgt worden sei. Auch hier soll Pa Irvings Behandlung Gesundheit gebracht haben. Er meinte, der Mann lebe nun in den USA.<sup>819</sup>

Zudem berichteten mir Pa Irving und sein Freund, der *traditional doctor* Cornelius aus Kumba (Kamerun), dass es möglich sei, durch die Übergabe magisch vorbehandelter Fotos Leuten Schaden zuzufügen. Pa Irving fügte hierzu an, dass er für diese Fälle einen speziellen Ort kenne, wo er solche Fotos deponieren könne. Solche Fotos bekämen dort weisse Punkte und würden schliesslich zerstört.<sup>820</sup>

Neben Pa Irvings Methoden gibt es noch andere Mittel und Wege, mit Fotos magisch zu "arbeiten". So kann beispielsweise, um Schaden zuzufügen, ein Porträtfoto in einen Topf mit "spirituellem Wasser" ("*spiritual water*") getaucht und danach die darauf porträtierte Person mit einer Nadel durchbohrt werden.<sup>821</sup> Verschiedene InformantInnen erzählten mir hiervon.

Frühere Vorstellungen über das Medium Fotografie scheinen in der Region Nordwest ähnlich gewesen zu sein wie in Westkenia oder Ghana (vgl. Behrend/Wendl 1998:10; Wendl

---

<sup>818</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving am 21.7.09 und am 26.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>819</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving am 21.7.09 und am 26.7.09 in seinem Haus in Bamenda.

<sup>820</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Irving und Pa Cornelius am 26.7.09 in Pa Irvings Haus in Bamenda.

<sup>821</sup> Die Praxis, zum Schadenzauber Fotos mit Nadeln zu durchbohren, existiert auch in Kenya (Behrend 2003:135). Im 19. Jahrhundert stellte in Europa bezüglich dieser Praktik ein Albert de Rochas ein angeblich "erfolgreiches" Experiment an (Stiegler 2001:133, zitiert nach Behrend 2003:135).

1998a:46-47). In der Kolonialzeit nannte man gemäss diversen Informanten in der Region Nordwest die Kamera mit ihrer wunderlichen Technologie auch *magic cargo*, also “magische Fracht“ (Kapitel 2.1.2.). Viele Leute waren der Ansicht, dass innerhalb der Kastenkamera (auf Pidgin auch: *cover head camera*) ein Geist(-wesen) (*spirit*) am Werk sei. Wie die damaligen vielfältigen Vorstellungen über die fotografische Technologie im Zusammenhang mit dem Übersinnlichen waren, konnte oder mochte mir in Bamenda niemand mehr genau erzählen. Verschiedene Informanten in der Region Nordwest erwähnten immerhin, dass die Leute früher glaubten, ihr *spirit* würde durch das von einem weissen Mann hergestellte Foto eingefangen und sie somit später in *whiteman kontri* verkauft, versklavt und/oder getötet werden könnten – gewissermassen analog zu den heutigen Geschichten über *nyongo*, *famla* und über den Mont Kupe, den “Hexenberg“ in Kamerun, an dessen Hängen sich unsichtbare Plantagen befinden sollen und auf denen die gefangenen Sklaven für ihre Herren schuften müssten (vgl. de Rosny 1999:13).

Dass das Fotografieren die Lebenszeit verkürzen könnte, wurde früher in der Region Nordwest offenbar ebenfalls angenommen.<sup>822</sup> Bei älteren Leuten in der Region Nordwest kann allerdings die Furcht vor den magischen Wirkungen der Fotografie noch heute vorhanden sein. Mein Kollege Divine Fuh aus Bamenda zeigte mir ein nach der Jahrtausendwende gemachtes Farbfoto, auf welchem eine alte Frau (*big mami*) schützend die Hände vors Gesicht hielt. Wahrscheinlich liess sie sich aus Angst vor dem aus ihrer Sicht mit Magie behafteten Medium Fotografie nur widerwillig ablichten. Ihre Familienmitglieder dürften jedoch auf ein Foto mit ihr gedrängt haben, um wenigstens noch ein Erinnerungsbild von ihr vor ihrem Ableben zu besitzen.<sup>823</sup>

Ängste existierten in Bamenda früher auch bezüglich des Fotografierens von Schwangeren und Toten - wie etwa in Ghana (vgl. Wendl 1998a:46-47; vgl. Kapitel 2.8.5.).<sup>824</sup> Noch in den früheren 1980er Jahren wollten sich schwangere Frauen gemäss älteren Fotografen in Bamenda öfter nicht fotografieren lassen. Pa Pius, ein heute älterer Fotograf, erinnerte sich an jene Zeiten noch genau: Damals hätte es geheissen – so erzählte er mir -, dass die fotografische Aufnahme dem *spirit* des Kindes im Bauch schaden könnte. Selbst die Fotografen glaubten nach Pa Pius an solche Dinge und verbreiteten sie sogar unter der Bevölkerung.<sup>825</sup>

Mittlerweile hat sich jedoch - was das Fotografieren von Toten und schwangeren Frauen betrifft - einiges verändert. So ist bei Fotografen die Angst vor dem Fotografieren von Lei-

---

<sup>822</sup> Beispielsweise gemäss Gespräch mit Pa Burnett am 12.7.09 im Dorf "Z" (anonymisiert).

<sup>823</sup> Gemäss Gespräch mit Divine Fuh Mitte 2008 in Basel.

<sup>824</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Pius am 20.8.09 in Bamenda.

<sup>825</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Pius am 17.9.09 in Bamenda.

chen weniger als früher vorhanden. Und schwangere Frauen wünschen sich heutzutage gelegentlich sogar ein Foto, um eine Erinnerung an die Schwangerschaft zu besitzen. Andere Frauen wiederum lehnen bloss deshalb ein Foto während ihrer Schwangerschaft ab, weil ihnen ihr Körper im schwangeren Zustand unschön und deformiert vorkommt (Kapitel 2.8.3.). In Kamerun und Bamenda glauben heute noch manche Leute an allerlei übersinnliche Aspekte im Zusammenhang mit der Fotografie. Theo, ein junger Mann aus Kumba (Kamerun), erzählte mir folgende Geschichte: Wer zwei- oder dreimal morgens aufgestanden sei und dabei das Porträtfoto eines Ahnen immer wieder schräg an der Wand hängend vorgefunden habe, müsse dies als einen Hinweis auf ein ernsthaftes und rasch zu lösendes Problem in der Familie oder des auf diesem Foto abgebildeten Ahnen deuten.<sup>826</sup>

In Bamenda kursierte 2009 die wundersame Geschichte, dass man während des Zeugungsakts das Porträtfoto des Wunschkindes betrachten soll. Mit der Wahl des Porträts soll man das Geschlecht des Kindes und - was in Bamenda als besonders schön gilt – einen helleren Teint bestimmen können.<sup>827</sup>

Ebenso berichtete mir Felix Übersinnliches im Zusammenhang mit Fotografie: Wird ein Mitglied einer Familie verdächtigt, ein anderes Familienmitglied mit Hexerei getötet zu haben, so kann eine Art Ordal am Grab der verstorbenen Person durchgeführt werden. Dort muss die verdächtige Person am Grabstein den Finger auf das Porträtfoto des verstorbenen Familienmitglieds legen und schwören, dass sie selbst sterben müsse, sollte sie an dessen Tod schuld sein.<sup>828</sup>

In Bamenda glauben nicht wenige Leute an die segensreiche übernatürliche Wirkung, welche ein sogenanntes *church picture* entfalten kann. Die *church pictures* sind wie erwähnt Bildnisse (*pictures*) – zum Beispiel nach Kamerun importierte Poster -, die Jesus und Maria oder auch katholische Heilige zum Gegenstand haben. Solche Bildnisse weisen die Menschen eines Haushalts nicht nur als gläubige Christen und damit als vertrauenswürdige Menschen aus, die das Gute wollen, sondern sie beschützen auch: Oft gehen Leute in Bamenda davon aus, dass der Teufel selber beziehungsweise böse Geister und Hexen - oder das Böse schlechthin - beim Anblick von *church pictures* kehrtmachen müssten.<sup>829</sup> So beobachtete ich, dass bei einer reichen Familie nach einem Einbruch ein *church picture*, das die Jungfrau Maria porträtierte, an der Aussenfassade des Hauses angebracht worden war - und zwar über der metallenen Hintereingangstüre, welche die Einbrecher aufgebrochen hatten (Abb. 305).<sup>830</sup>

---

<sup>826</sup> Gemäss Gespräch mit Theo am 26.2.09 in Basel.

<sup>827</sup> Beispielsweise gemäss Gespräch mit Ali am 24.7.09 in Bamenda.

<sup>828</sup> Gemäss Gespräch mit Felix am 11.12.06 in Bamenda.

<sup>829</sup> Beispielsweise gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 23.8.09 in Bamenda.

<sup>830</sup> Beobachtung am 14.1.08 am Haus der entsprechenden Familie in Bamenda.

Von den Leuten des Haushalts konnte ich darüber nichts weiter in Erfahrung bringen, doch ein Zufall war dies meines Erachtens nicht! Ganz offensichtlich sollte dieses *church picture* fortan den Hintereingang schützen und das Böse abhalten. Wie mir ausserdem InformantInnen berichteten, ist es in der *Big Mankon Cathedral*, Bamenda, möglich, dass man *church pictures* nach der frühmorgendlichen Messe vom katholischen Priester segnen lassen kann.

Nach verschiedenen InformantInnen sind manche Leute auch der Ansicht, dass Porträtfotos der Ahnen oder des *fon* vom eigenen *fondom* Schutz und Segen sowie einen guten Schlaf (gute Träume) ins Haus bringen (Kapitel 4.4.).

Verschiedene InformantInnen berichteten mir zudem, dass Fotos älteren Datums in der Region Nordwest rar seien, weil man früher praktisch die ganze Habe und auch die Porträtfotos der verstorbenen Personen aus Trauer und Wut über deren Tod zerstört hätte. Dass dies aus Trauer und Wut geschah, mag zutreffen. Doch womöglich gab es auch einen übernatürlichen Grund: Nämlich die Furcht, dass die verstorbene Person angesichts ihrer hinterlassenen Habe "zurückkommen" könnte. Jindra berichtet davon, dass früher aus dieser Angst heraus der persönliche Besitz von Verstorbenen zerstört worden sei (Jindra 1997:127-128). Heute jedoch wird es bedauert, dass die Porträtfotos der Ahnen verloren gegangen sind. Wie erwähnt äusserten sich manche ältere Leute in Bamenda mir gegenüber enttäuscht, dass sie von ihren Vorfahren kein Foto besitzen.

Insgesamt scheint das Thema "Magie und Fotografie" in Bamenda ein weites, unerschöpfliches Feld zu sein.

#### **4.7. Private Fotobearbeitung**

In privaten Fotosammlungen werden gelegentlich Eingriffe an einzelnen Lichtbildern vorgenommen, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

Auf fotografischen Porträts mit verstorbenen Personen werden hier und da ein christliches Kreuz oder allenfalls ein X-Kreuz ("Andreaskreuz") gezeichnet - zur Signalisierung ihres Todes (Haney 2004a:169-170, 2004b:180; Abb. 10 und 306). Während Christen nach meinen ersten Eindrücken in Bamenda eher ein christliches Kreuz aufs Porträt malen, können Muslime hierfür ein X-Kreuz ("Andreaskreuz") wählen. Zumeist wird das Kreuz mit Kugelschreiber, dünnem Filzstift oder einem anderen Schreibzeug eingetragen. Auf dem Lichtbild auf Abb. 10 wurden die Kreuze offensichtlich noch während den Dunkelkammerarbeiten mit den Fingerkuppen bewerkstelligt – vor dem Fixierbad.

Oft wird das Kreuz zur Kennzeichnung des Todes auf der Stirn, manchmal auch auf der Brust angebracht. Mit dem Kreuz auf der Brust wird das Gesicht geschont, was ein weiterhin

schönes Porträt für die Erinnerung ermöglicht. Auch wenn das Gesicht der verstorbenen Person auf der Fotografie dunkel ist, kann ausgewichen werden, indem das Todeskreuz auf einer hellen Stelle der Kleidung gezeichnet wird. Je nachdem kann bei Christen über dem Kopf der verstorbenen Person oder auf der Rückseite des Fotos das Kürzel "R.I.P." geschrieben sein (vgl. Haney 2004a:169-170, 2004b:180). Auf individuelle Arten zur Markierung der Verstorbenen trifft man gelegentlich. Zum Beispiel notierte Pa Charles, Bamenda, unüblicherweise stets mit Kugelschreiber das Todesdatum (Tag, Monat, Jahr) auf der Vorderseite des Porträtfotos und malte vom Todesdatum her einen Pfeil auf die Person, die verstorben war.<sup>831</sup> Das Kreuzzeichen empfinden übrigens in Bamenda heutzutage verschiedene Leute als eine Beschädigung des Fotos, weshalb sie darauf verzichten.

Mit der Angabe eines Kreuzes wird dem Betrachter einer Fotosammlung unter anderem deutlich gemacht, dass eine *togetherness* beziehungsweise eine soziale Beziehung mit der betreffenden Person nicht mehr möglich ist. Jedenfalls für Pa Charles hat das Kreuzzeichen diesen Sinn.<sup>832</sup> Wie schon öfters erwähnt, betrachtet man soziale Beziehungen in Bamenda per se als eines der am höchsten einzustufenden "Güter" überhaupt (vgl. Kapitel 2.7.).

Es gibt "Fotobearbeitungen", die mit Schneidewerkzeugen (Rasiermesserblatt, Schere) geschehen. So kann beispielsweise ein Part eines Fotos weggeschnitten werden, um es zu "retten". Dies wird getan, wenn ein Teil eines Fotos durch Feuchtigkeit oder Schimmel "schlecht" geworden ist. Ein weiterer Grund für das (Be-)Schneiden von Fotos kann darin liegen, dass man darauf zu sehende Porträts aus irgendwelchen Motiven jemandem aushändigen möchte (Kapitel 3). So können etwa aus einem fotografischen Doppelporträt zwei Einzelporträts gemacht werden, damit jede Person ihr Porträt hat (Abb. 236; Kapitel 3.1.).

Seltenerweise kommt es in Bamenda vor, dass zwei Bekannte sich zusammen mit der festen Absicht fotografieren lassen, danach das Foto in der Mitte zu zerschneiden. Dies um Geld zu sparen, denn auf diese Weise erhält jede Partei ein fotografisches Konterfei zum halben Preis. Wird ein Passfoto gebraucht, kann es ebenfalls wegen Kostenvermeidung vorkommen, dass die Kopfparte eines bestehenden Fotos herausgeschnitten wird (Abb. 307). Gelegentlich konnte ich in Bamenda in privaten Fotosammlungen solche Fotos entdecken.

Gewisse Eigenheiten oder Sonderfälle können dazu führen, dass Fotos mit Schneidewerkzeug "traktiert" werden. Severin, ein junger Mann aus Bamenda, hatte bei all seinen Schwarzweissfotos die Fotostudiokulissen auf den Porträtfotos weggeschnitten und die übrig gebliebenen Personenfiguren so in die Sichttaschen seines Fotoleporellos zurückgelegt (Abb. 308). Seine Begründung war, dass ihm die alten Fotostudiokulissen auf diesen Fotos missfal-

---

<sup>831</sup> Beobachtung vom 27.7.09 in Pa Charles' Haus in Bamenda.

<sup>832</sup> Gemäss Gespräch vom 27.7.09 mit Pa Charles in Bamenda.

len hätten, er aber die Porträts der ihm lieben Personen (Vater, Mutter etc.) behalten wollte.<sup>833</sup> Schon in Kapitel 2.5.2.5 wurde erwähnt, dass generell die jüngeren Generationen für die gemalten Fotostudiokulissen, die früher üblich und die bis zum Ende meiner eigentlichen Forschungen 2009 noch relativ häufig in den Fotostudios anzutreffen waren, nicht mehr viel übrig haben. Aus Severins Sicht war dieses Beschneiden der Fotos also eine Verschönerungsmassnahme.

Bei Doppel- oder Gruppenporträts kann eine porträtierte Person herausgeschnitten werden, weil man deren Anblick nicht mehr erträgt, man aber die übrigen Porträts behalten möchte (Kapitel 3.3.). Ma Jessica etwa entfernte auf diese Weise eine ihr liebe verstorbene Person aus einem Gruppenporträtfoto, weil das Lichtbild bei ihr stets starke Trauer auslöste.<sup>834</sup> Und Sonja, eine junge Frau aus Bamenda, erzählte, ihr Bruder habe das Porträt ihrer Freundin aus einem Gruppenporträt ihrer Fotosammlung ausgeschnitten, weil er diese als seine Feindin (*“enemy“*) betrachten würde.<sup>835</sup>

Das Zerschneiden fotografischer Porträts kann beim Abbruch von Liebesbeziehungen vorkommen (Kapitel 3.3.). Sabines Mutter hat, bevor sie das Haus ihres untreuen Mannes verlassen hat, aus Wut alle ihre eigenen Porträts aus der gemeinsamen Fotosammlung herausgeschnitten und die Fotoschnipsel zurückgelassen. Dies mit der Idee, dass ihre Nachfolgerin sich über die grosse Ansammlung der zerschnittenen Fotos wundern sollte.<sup>836</sup> Unter Umständen wird - aus Enttäuschung oder um ein Zeichen zu setzen -, dem Ex-Partner/der Ex-Partnerin nur derjenige Schnipsel eines gemeinsamen fotografischen Doppel- oder Gruppenporträts zurückgegeben, auf dem er/sie porträtiert ist (Kapitel 3.3.).

Fotos können neben Trauer auch aus Wut - etwa, weil Ungerechtigkeiten verübt wurden - ganz zerstört werden. Dies kann durch Zerreißen, Zerschneiden oder Verbrennen der Fotos geschehen.

Aggressionen können ausgedrückt werden, indem einer Person auf dem Porträtfoto die Augen ausgekratzt werden oder indem das Gesicht der verhassten porträtierten Person unkenntlich gemacht wird. Die letztere Art eines *“Ikonoklasmus“* habe ich beispielsweise im Nationalarchiv in Buea angetroffen. Auf den ersten Seiten eines dortigen kamerunischen Jahrbuches aus dem Jahr 1980 war das porträtierte Gesicht des früheren Präsidenten Kameruns, Ahmadou Ahidjo, mit Filzstift unkenntlich gemacht worden.<sup>837</sup> Die aggressive Unkenntlichmachung des

---

<sup>833</sup> Beobachtung und kurzes Gespräch mit Severin am 27.7.09 in Bamenda.

<sup>834</sup> Beobachtung und Gespräch mit Ma Jessica am 10.4.06 in ihrem Haus in Bamenda.

<sup>835</sup> Gemäss Gespräch mit Sonja am 25.4.06 in Bamenda.

<sup>836</sup> Gemäss Gespräch mit Sabine 24.9.06 in Bamenda.

<sup>837</sup> National Archives, Buea: *Annuaire Nationales*, Signatur Ab 126: *Annuaire Nationale de la République unie du Cameroun*, 1980: erstes Deckblatt.

Porträts führte vielleicht 1984 oder in den Folgejahren ein regierungstreuer Beamter durch. Denn 1984 scheiterte ein Putsch gegen den neuen kamerunischen Präsidenten Paul Biya, den Nachfolger Ahidjos. Der Putschversuch wurde in Kamerun offiziell dem Ex-Präsidenten Ahidjo angelastet. Möglicherweise könnte aber auch ein Besucher des Nationalarchivs Ahidjos Antlitz übertüncht haben - aus Hass auf den ehemaligen Diktator. Denn Ahidjo führte in Kamerun ein sehr strenges Diktatorenregime ein (Fuchs 2001:151).

Pa Benedict, Bamenda, erzählte mir unter anderem die Geschichte, dass ein kamerunischer Polizist zu Diktator Ahidjos Regierungszeit (1960 - 1982) ein Kreuz auf dessen Porträt gemalt und ihn so für "verstorben" erklärt hätte. Der Polizist soll vom Regime umgehend verhaftet worden sein.<sup>838</sup>

Doch nicht nur Erwachsene, auch Kinder "bearbeiten" hier und da Porträtfotos. Maurice, ein junger Mann aus Bamenda, erzählte mir, dass er als Kind einfach nachgemacht hätte, was die Erwachsenen mit Fotos von Verstorbenen zuvor getan hätten: Aus Spielerei hätte er damals Kreuze in der Fotosammlung seiner Eltern auf die porträtierten Gesichter von noch lebenden Personen gemalt. Die Eltern seien darüber natürlich alles andere als glücklich gewesen.<sup>839</sup> Unschöne "Fotobearbeitungen" - wie mehrmals beobachtet - erleiden Fotos und Fotosammlungen auch, wenn ihnen Kleinkinder "Eselsohren" beibringen oder wenn sie ganze Seiten aus den Fotoleporellos herausreissen.

Beschädigungen von Fotos mögen ferner durch Nager (Mäuse, Ratten) erfolgen, welche ins Haus eindringen und die Fotos anknabbern (siehe Abb. 74). Auch bei Umzügen können Fotos Beschädigungen erleiden oder gar durch ein Tropengewitter ganz zerstört werden, wie mir InformantInnen erzählten.

"Bearbeitungen" von Porträtfotos in privaten Haushalten gibt es manchmal auch, um deren Wertschätzung Ausdruck zu verleihen. Verschönerungen eines Fotos können die Liebe und Zuneigung gegenüber der porträtierten Person unterstreichen. Fotoverschönerungen können auf verschiedene Weisen geschehen: Beispielsweise können auf Porträtfotos (im Postkartenformat) als zusätzlicher Schmuck kleine Abziehbilder mit Autos, Planeten, Herzsymbolen etc. geklebt werden. Ma Glory brachte in ihrer Fotosammlung jeweils eine rote Rose auf jenen Fotos an, die ihr sehr liebe Personen porträtierten. Die aufgeklebten roten Rosen bestanden aus Papierstückchen, die sie aus Drucksachen (Zeitschriften etc.) ausgeschnitten hatte. Auf Abb. 309 ist aus bildrechtlichen Gründen die Imitation eines solchen Fotos zu sehen. Die Abbildung ahmt ein Foto aus Ma Glorys Kindertagen nach, welches Ma Glory (rechts) mit ihrer Schulpatin (*big*) barfuss marschierend zeigt – des damaligen Geldmangels wegen. Paten

---

<sup>838</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 20.1.06 in Bamenda.

<sup>839</sup> Gemäss Gespräch mit Maurice Anfang 2009 in Basel.

und Patinnen (*big*s) sind SchülerInnen der höheren Schulklassen, welche die Aufgabe besitzen, die jüngeren SchülerInnen zu unterweisen. Ma Glory erzählte mir, sie habe die rote Rose auf dem Foto angebracht, weil ihre *big* immer so liebevoll nach ihr geschaut und für sie gesorgt hätte. Daraus sei eine tiefe Verbundenheit entstanden. Das Lichtbild habe damals ein Fotograf einfach so geschossen, als sie und ihre *big* auf dem Schulweg waren.<sup>840</sup>

Eine andere Fotoverschönerung führte Pa Charles auf dem fotografischen Porträt einer Frau durch, indem er mit einem blauen Kugelschreiber und mit einem kurzen Strich eine Schmucknarbe auf deren Wange malte. Kleine Schmucknarben im Gesicht empfinden manche Leute in Bamenda als schön, als *nyanga* (siehe Glossar).<sup>841</sup>

Eine bei Fotos weitere mögliche, aber seltene Praxis ist das Abdecken porträtierter Personen. Das Abdecken hat oft den Sinn, eine porträtierte Person nicht mehr sehen zu müssen. Ma Yvette deckte beispielsweise in einer Sichttasche ihres Fotoleporellos eine Person auf einem fotografischen Doppelporträt mit einem Fotoschnipsel ganz ab. Diese Person war verstorben, was Ma Yvette beim Betrachten stets sehr traurig gemacht hatte. Sie wollte sie bei der Betrachtung ihrer Fotosammlung nicht mehr erblicken müssen.<sup>842</sup>

Ma Patience wiederum hatte eine Frau auf einem Foto mit einem Etikettenkleber abgedeckt (vgl. Abb. 310), weil sie sich nicht damit abfinden konnte, dass diese ohne die "Uniform" (*uniform*) ihrer Frauenvereinigung an einer öffentlichen Parade auf der *Commercial Avenue*, Bamenda, mitmarschiert war. Möglicherweise konnte sich diese Frau die geforderte Uniform finanziell nicht leisten.<sup>843</sup>

Auch die Textlegenden, die in Fotoleporellos oder Fotoalben zu den Fotos gelegt oder auf ihnen aufgeklebt werden können, könnte man als eine Fotobearbeitung im hiesigen Sinn betrachten. Doch Textlegenden sollen hier keine weitere Erörterung erfahren. Sie sind bereits Kapitel 4.3.1.1 behandelt worden.

---

<sup>840</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 26.8.09 in Bafut.

<sup>841</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Charles am 27.7.09 in Bamenda.

<sup>842</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Yvette am 19.8.09 in ihrem Haus in Bamenda.

<sup>843</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Patience am 13.12.05 in ihrem Appartement in Bamenda.



## Teil III: Übersichten und theoretische Ausblicke

### 5. Theoretischer Beitrag I: Botschaften der Medien – für ein grundlegendes Verstehen des Mediums Fotografie in Bamenda

Im Folgenden soll auf die grundsätzlichen Botschaften des Mediums Fotografie in Bamenda eingegangen werden. Dazu wird im ersten Kapitel 5.1 auf eine "neuartige" Weise theoretisch begründet, was als Botschaft eines Mediums gelten kann. Im Unterkapitel 5.2 werden die Botschaften des Mediums Fotografie in Bamenda, die auch in anderen Gegenden des sub-saharischen Raums angetroffen werden dürften, konkret vermittelt.

#### 5.1. Mediale Botschaften - ein allgemeiner theoretischer Ansatz

Die hiesige Rede von den medialen Botschaften ist inspiriert durch den Slogan "*the medium is the message* [das Medium ist die Botschaft]", den Marshall McLuhan 1964 erstmals verkündet hat (McLuhan 1968:15-31). Auch der 1967 von McLuhan in die Diskussion eingebrachte Leitspruch "*the medium is the massage* [das Medium ist die Massage]" (McLuhan/Fiore 1996:26) wird hier für den Ansatz betreffend medialer Botschaften teilweise aufgegriffen. Allerdings weicht insgesamt der hier vorgeschlagene heuristische und theoretische Ansatz stark von McLuhans Ansichten ab.

Im Folgenden sollen deshalb McLuhans Ansichten kurz erläutert sowie die hier vorgenommenen Abweichungen dazu aufgezeigt werden. McLuhan interessierte sich für Vieles nicht, das bei Medien wichtig sein kann (vgl. Leeker/Schmidt 2008:22-23) und was hier im Zusammenhang mit medialen Botschaften eine wichtige Rolle spielt. So wollte er beispielsweise die Inhalte der Medien explizit nicht als die Botschaften der Medien betrachten, wie er immer wieder betonte (McLuhan 1968:15-16,26; McLuhan/Fiore 1996:8; vgl. Leeker/Schmidt 2008:22). Für McLuhan bestehen die Botschaften oder auch Massagen eines Mediums "bloss" in a) dessen historischen Vorgängermedien und in b) dessen Auswirkungen auf die sinnliche Wahrnehmung, aufs Nervensystem und auf die menschliche Vergesellschaftung (McLuhan 1968:15-17,26-27,30; McLuhan/Fiore 1996:8,26,40-41,148-149). Dabei hat er all dies letztlich nur sehr knapp und reichlich unbestimmt, aber stets sehr mediendeterministisch dargestellt.

Da für McLuhan alles ein Medium sein kann – vom Auto bis zur Fotografie –, will seine Theorie die ganze Welt erklären. Jedwede geschichtliche Entwicklung geht deshalb bei McLuhan von den "Medien" aus (McLuhan 1968:15).

Eine sehr wichtige Botschaft neu eingeführter Medien – und zugleich Ursache für geschichtliche, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen – ist für McLuhan die mit einem neuen Medium immer (!) aufkommende gesteigerte Effizienz in Form von beschleunigter Raum-Zeit-Überbrückung. Das heisst, neue Medien bedeuten für McLuhan stets Beschleunigung der Kommunikation, beschleunigter Transport und zunehmende Bewegung (McLuhan 1968:15-17).

Über alles hinweg betrachtet untersucht McLuhan “nur“, was die Medien mit dem Menschen machen. Im Grunde geht er kaum darauf ein, was die Menschen mit den Medien tun. Der Mensch existiert bei McLuhan kaum als aktiver Akteur, sondern bloss als passiver Rezipient, als ein passives Wesen, das den Medien ausgeliefert ist: „*All media work us over completely*“ (McLuhan/Fiore 1996:26).“

Auch scheinen für McLuhan die Auswirkungen der Medien, die medialen Botschaften, überall dieselben zu sein: Nur die jeweils unterschiedliche Anwesenheit der einzelnen Medien vermag einer Gesellschaft offenbar noch ein spezifisch kulturelles Gepräge verleihen zu können (McLuhan 1968:30).

Ebenso entwirft McLuhan eine mediendeterministische Geschichtsschreibung mit drei Evolutionsstadien: 1) die Phase der mündlichen Überlieferung, 2) die Phase des Schreibens und Druckens, 3) die Phase der Elektronik. Für McLuhan ist offenbar mit dem Elektrizitätszeitalter der Gipfel respektive das Klimaxstadium der Geschichte erreicht worden (Mersch 2008:200-201; Leeker/Schmidt 2008:22): Da die Elektrizität und die mit ihr mögliche schnelle Kommunikation die Zeit-Raum-Faktoren der menschlichen Vergesellschaftung eliminiere, führt nach McLuhan ein die Erde umspannendes elektrisches Netz nicht nur zu einem “globalen Dorf“ (*global village*<sup>844</sup>), sondern auch zur internationalen Verständigung, zur Harmonie unter den Menschen, zur Demokratisierung und somit offenbar insgesamt zum Weltfrieden (Mersch 2008:200,205-207; vgl. McLuhan 1968:11-14,17). Damit wird bei McLuhan die Elektrizität zur Hoffnungsträgerin, die die Menschheit erlösen und retten wird (Mersch 2008:200,206-207; vgl. McLuhan 1968:11-17). Tatsächlich könnte das Internet langfristig betrachtet die interkulturelle Verständigung verbessern. Auch mag das Internet ein gewisses (begrenztes) Potential besitzen, durch freien Informationsaustausch diktatorische Regimes unter Druck zu bringen und Demokratie zu fördern. So hat die digitale Vernetzung den Arabischen Frühling unterstützt und in einigen nordafrikanischen Staaten zarte Anstösse zur

---

<sup>844</sup> Gerade das Internet, welches McLuhan in dieser Form jedoch nicht hat voraussehen können, beschert McLuhans Schriften in den Medienwissenschaften wieder eine erhöhte Aktualität. Seine Rede vom “globalen Dorf“ ist denn auch hinsichtlich des wissenschaftlichen Diskurses über die Globalisierung bedeutsam. Das Internet ist ein Teil der Globalisierung, und zwar heute ganz in McLuhans Sinn als ein die Erde umspannendes elektronisches Netz (vgl. De Kerckhove 2008:10-12,15-16).

Demokratie gesät. Andererseits fragt sich, ob sich die Demokratisierungsbestrebungen in diesen Staaten langfristig durchsetzen werden. Auch ist zu berücksichtigen, dass ein diktatorisches Regime wie jenes von China es mehr oder weniger schafft, das Internet zu zensieren. Die elektronische Vernetzung birgt zudem das Problem des "gläsernen Menschen" in sich. Das zeigt sich heutzutage unter anderem auch in den Überwachungsmöglichkeiten des Internets durch die Geheimdienste. Insgesamt kann damit McLuhan nur unter Vorbehalt zugestimmt werden, dass die elektronische Vernetzung *per se* eine menschenfreundliche Hoffnungsträgerin darstellt.

Als Zwischenfazit ist festzustellen, dass sich bei McLuhan insgesamt eine mediendeterministische, teleologische, evolutionistische, universalistische sowie eine zwar sympathische, jedoch ideologisch vorgegebene optimistisch-fortschrittliche Geschichtsschreibung der Menschheit zeigt (Mersch 2008:201-208; vgl. McLuhan 1968:15,20). Da McLuhans Spekulationen methodisch einen unvoreingenommenen, empirisch geleiteten Blick auf die Medien verhindern, gilt es meines Erachtens hier, sich davon abzugrenzen. So ist McLuhans medienfundamentalistische Perspektive abzulehnen, dass sich die ganze Weltgeschichte nach den Medien richtet. Man muss McLuhans allzu mediendeterministische, teleologische und universalistische Perspektive verlassen, wenn man die verschiedenen Botschaften eines Mediums in unterschiedlichen Kulturen erkennen möchte.

Der hiesige Ansatz distanziert sich von McLuhan auch darin, dass nicht mehr alles Mögliche als Medium betrachtet werden soll. McLuhan versteht unter Medien so unterschiedliche Dinge wie beispielsweise Elektrizität, Autos, Eisenbahn, Kleidung, Fahrräder, Fotografie etc. (McLuhan 1968:7-8). Dieser allumfassende "Fokus" begünstigt undifferenzierte und somit unzutreffende universalistische Aussagen über die Medien. Schon Umberto Eco hat McLuhans "Fokus" als zu breit bemängelt (vgl. Eco 1986:260-261). Und genau deshalb – um das rettende Ufer nicht aus den Augen zu verlieren – hat wohl auch Rajewsky (2002:12) sich bei ihren Intermedialitätsstudien beschränkt auf die konventionellen Medien – also auf das, was im Alltag mit dem Begriff Medien gemeint ist (Kapitel 1.4.1.). Der konventionelle Medienbegriff scheint den Vorteil zu besitzen, ein mehr oder weniger in sich kohärenter Sinnbereich zu sein, dessen Nützlichkeit sich im Alltag und wohl auch in den Wissenschaften bewährt. Wenn Menschen in der Schweiz oder auch in Kamerun in einer Zeitung von den "Medien" lesen, dann wissen sie oft, was damit im Allgemeinen gemeint ist: Unter Medien fallen dann etwa die verschiedenen Printmedien wie Magazine und Zeitungen, aber auch andere konventionell so verstandene Medien wie die Malerei, die Fotografie, das Video etc. sowie – als Spezialfälle, welche all die gerade genannten Medien digital aufgreifen können –

der Computer und das Internet. Wenn hier also im Folgenden von der medialen Botschaft die Rede ist, betrifft dies nur die alltagssprachlich und konventionell so verstandenen Medien.

Nach diesen Vorbemerkungen soll nun Raum für das zentral Wichtige bezüglich des hiesigen Ansatzes geschaffen werden. Entgegen McLuhans Ansichten ist die hiesige Annäherung gegenüber medialen Botschaften simpel und ohne weitreichende Spekulationen: Im hier vertretenen Sinn sind mediale Botschaften einfach das Typische oder auch die typischen mentalen Images (*images*), die unter anderem bezüglich eines Mediums durch wiederholte Erfahrungen im menschlichen Körper gespeichert sein können (vgl. Belting 2006:57-71). Die medialen Botschaften stellen typische, entweder immer vorhandene oder latent vorhandene Grundbedeutungen und Grundcharakteristika eines Mediums dar. Damit entspricht die hiesige Rede von medialen Botschaften auch nicht der semiotischen Auffassung des Begriffs "Botschaft". In der Semiotik kann zwischen Kanal (physischer Filter: zum Beispiel ein Medium, Schallwellen etc.), Code (immaterieller Filter: zum Beispiel Grammatik der Sprache, Morse-Alphabet etc.) und Botschaft (Inhalt) unterschieden werden (Eco 1986:260; Volli 2002:18-19).

Die (sub-)kulturellen Botschaften eines Mediums bestehen unter anderem in jenen Genres (und deren *images*), mit welchen dieses üblicherweise/typischerweise zu tun hat. Bei einem Medium wie der Fotografie können das eher objektzentrierte Genres (Kapitel 2.6. bis und mit 2.8.) oder eher aktionszentrierte Genres (Kapitel 3 und 4) sein. Wir erinnern uns: Genres sind kulturelle und empirische Typen (Kapitel 1.4.2.).

Mediale Botschaften im hiesigen Sinn können Situationen eine "Massage" verleihen. So enthält in Bamenda, was das Medium Fotografie betrifft, das (Super-)Genre des Porträts zum Beispiel die Botschaft der Freude (Kapitel 5.2.). Taucht etwa eine Foto-Kamera in einem als freundlich wahrgenommenen Kontext auf, so ist in Bamenda sehr häufig zu beobachten, dass sich Leute gerne ablichten lassen und dies der jeweiligen Situation oft verstärkte Fröhlichkeit beimischt. Die Mitmenschen in Bamenda beginnen zu lächeln und sich für eine schöne fotografische Repräsentation attraktiv zu machen. Mitunter kann sich sogar ein Stück weit heitere Aufregung breit machen. Solche Erfahrungen helfen wiederum die fotografische Botschaft von Freude zu verinnerlichen beziehungsweise den Anstoss zu geben, diese Botschaft der Fotografie kulturell zu erlernen.

McLuhans oben erwähnte Slogans bezüglich der "*message*" und "*massage*" der Medien werden hier "nur" als breite und grobe heuristische Anregungen betrachtet. Es widerspricht McLuhans Ansichten entschieden (siehe oben), dass – wie in dieser Arbeit – alles Mögliche, was für ein Medium typisch ist, als dessen Botschaft gelten darf. So gehören in dieser Arbeit –

entgegen McLuhans Meinung (siehe oben) - beispielsweise die typischen kulturellen Inhalte eines Mediums und die jeweils spezifisch-kulturellen Praktiken und Kontexte rund um ein Medium zu dessen Botschaften. All dieses Typische – so eine wichtige These des hiesigen theoretischen Ansatzes - vermag ein Medium zu prägen und ihm zum Beispiel (sub-)kulturelle Botschaften und Massagen zu verleihen. Die kulturellen Botschaften und Massagen der Medien sind somit - zumindest vom sozial- und kulturwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet! - als (sub-)kulturelle oder soziale Strukturen zu denken, die im Sinne von Anthony Giddens Strukturierungstheorie durch die rekursive Praxis der AkteurInnen immer wieder hervorgebracht und in ihnen selbst auch verinnerlicht werden, jedoch durch eintretende Veränderungen in der Praxis auch dem Wandel unterworfen sein können (Giddens 1997:77-81). Als kulturelle Strukturen können die kulturellen Botschaften eines Mediums als die kollektiv geteilten mentalen Vorstellungen (*Images/images*) eines Mediums betrachtet werden. Diese Images können wiederum auf ein im entsprechenden Medium gezeigtes Bild im Allgemeinen abfärben. Wie noch in Kapitel 5.2 gezeigt werden wird, können sich zudem die medialen Botschaften eines Mediums gegenseitig bedingen.

Nach den obigen Zeilen darf insgesamt folgender heuristischer Ratschlag gegeben werden, um die (sub-)kulturellen Botschaften eines Mediums aufspüren: Es sollte nach den typischen und häufigen Praktiken mit Medien, den typischen und häufigen Inhalten und Kontexten (objekt-, aktions- und raumzentrierte Genres etc.) eines Mediums gesucht werden. Sie bilden dessen (sub-)kulturelle Botschaften (*images*) wesentlich mit. Im sub-saharischen Raum prägt vor allem das in der Fotografie so dominante Genre des Porträts die Botschaften dieses Mediums (vgl. Behrend/Wendl 1998:9). Auch immer wieder anzutreffende “Rollen“ und “Bühnen“ eines Mediums können auf dessen kulturelle Botschaften (und "Massagen") hinweisen. Es sind die typischen Performanzen, welche ein Medium leistet wie auch die typischen Rollen eines Mediums als Accessoire während gewisser Performanzen, die seine tiefen kulturellen Botschaften verraten.

Der Gedanke, dass Medien eine von den verschiedenen Akteuren wahrgenommene Performativität besitzen, hat unter anderem bereits Sybille Krämer festgestellt. Medien sind eben mitunter ein Bestandteil dessen, was sie hervorbringen und vermitteln (Krämer 1998, 2004a, 2004b). Damit liegt die hiesige Position – ganz im Sinne Sybille Krämers – zwischen einem von ihr sogenannten "Medienmarginalismus", welcher Medien einen blossen “Übertragungscharakter“ zuschreibt und einem von ihr so bezeichneten “Medienfundamentalismus“, welcher die Medien als die Welt erzeugend betrachten will. Die performative Blickweise fokus-

siert darauf, wie die Transferleistung durch Medien Wandel und Veränderung des Übertragenen bewirkt (Krämer 2004b:131).

Ein theoretisch-heuristischer Ansatz der typischen (sub-)kulturellen medialen Botschaften, wie er hier formuliert ist, lässt es unter Umständen auch zu, Prognosen über die mögliche Zukunft eines Mediums in einer Gesellschaft und Kultur anzustellen. Dies, weil die kulturell und sozial sich ergebenden Botschaften der Medien wie erwähnt gewöhnlich vom allgemeinen gesellschaftlichen Umfeld, von weiteren Faktoren und Praktiken in der jeweiligen Gesellschaft und Kultur abhängig sind: Erkennt man eine neue tendenzielle Entwicklung bei diesen weiteren kulturellen und sozialen Faktoren und Praktiken, die bei einem Medium hineinspielen können, so lässt dies unter Umständen Rückschlüsse auf die inskünftige Veränderung seiner medialen Botschaften zu. Im folgenden Kapitel 5.2 werden diesbezüglich einige offene prognostische Fragen und mögliche inskünftige Tendenzen hinsichtlich der Fotografie in Bamenda angeschnitten.

Soweit einige Bemerkungen zu Botschaften der Medien, wie sie sich (sub-)kulturell präsentieren können. Betrachtet man allerdings die allgemeine bildwissenschaftliche Heuristik (Kapitel 1.4.1.; Abb. 1), so darf man durchaus davon ausgehen, dass auch natürliche (naturwissenschaftlich erklärbare) oder - je nach dem einzelnen Menschen - individuelle mediale Botschaften existieren können. Zwar müssen einerseits Medien als kulturelle Konstrukte und Konstruktionen betrachtet werden, da der Mensch das Medium kulturell für sich kreiert und bestimmt hat, wie er es selbst verwendet (Rajewesky 2002:15-20; Schuegraf 2008:256-263). Andererseits kann ebenso auch eine eher naturwissenschaftliche Perspektive herangezogen werden, welche die Eigenschaften der Medien als durch die Natur bedingt betrachtet. Denn ein Medium besitzt gewisse physikalische, durch die Natur (mit-)bestimmte Eigenschaften, die schon manches in gewisse strukturelle Bahnen lenken. Dies beispielsweise im Verbund mit der Humanbiologie, die angesichts der Materialität des Mediums gewisse menschliche Wahrnehmungsmöglichkeiten möglich beziehungsweise weniger möglich machen.

Als eine mögliche natürlich-humanbiologische Botschaft der Fotografie könnte bezeichnet werden, dass das auf Fotografien Dargestellte naturgemäss erkannt wird. So kann offenbar jedes menschliche Baby Objekte auf Fotografien erkennen (Berry et al. 1992, zitiert nach Schuster 2005:55,257). Wie in Kapitel 1.4.1 erwähnt, bliebe angesichts der Tatsache, dass erwachsene Menschen verschiedener Kulturen beim Erstkontakt mit Fotografie, das darauf Dargestellte nicht erkennen konnten, als logische Schlussfolgerung nur übrig, dass die anthropologisch gegebene Fähigkeit, Menschen auf Fotos zu erkennen, durch das kulturell erlern-

te Sehen verloren gehen kann. Dies vorausgesetzt, dass das Resultat der oben erwähnten Studie (Berry et al. 1992) tatsächlich zutrifft.

Weitere natürlich-humanbiologisch bedingte Botschaften des Mediums Fotografie können beispielsweise auch die von Martin Schuster aufgezählten Erleichterungen und Erschwerungen sein, die dieses Medium dem Menschen typischerweise bietet: So zum Beispiel die Erleichterung durch das Liefern einer einzigen zweidimensionalen Tiefenebene, wodurch kein unterschiedliches Fokussieren mehr nötig ist. Ferner die Erleichterung durch Verkleinerung, wodurch Objekte gemeinsam und simultan erfasst werden können, wie es sonst für den Menschen nicht möglich wäre. Dazu auch die Erleichterung, dass man bei einem künstlichen Bild wie der Fotografie gegenüber alltäglichen und natürlichen Bildern, die auch Lärm und Gerüche bieten, nur einen Sinneskanal brauchen muss. Und dann auch noch die Erleichterung privilegierter Beobachter zu sein: Man kann die Fotografie in Ruhe und das Dargestellte ganz genau betrachten. Nichts bewegt sich. Sogar soziale Hemmungen, ein Gesicht lange zu betrachten und anzustarren, fallen weg. Erschwerungen der Fotografie sind jedoch nach Schuster die häufige Kleinheit des Bildes, die Verzerrungen der Grössenproportionen, die grosse visuelle Komplexität der Fotografie, der relativ geringe Helligkeitskontrast und die damit einhergehende Erschwerung des Erkennens von Objekten etc. Eine weitere humanbiologische Botschaft der Fotografie scheint auch zu sein, eine gewisse Schaulust zu bereiten (Schuster 2005:42-48).

Die oben angesprochenen individuellen medialen Botschaften wären wiederum wiederkehrende typische Wahrnehmungserfahrungen, die ein Mensch auf seine individuelle Weise mit einem Medium macht. Solche individuellen medialen Botschaften sind - zumindest theoretisch - möglich.

Das folgende Kapitel 5.2 wird allerdings weder die individuellen noch die humanbiologischen, sondern nur die (sub-)kulturellen Botschaften des Mediums Fotografie in Bamenda behandeln.

Abschliessend soll hier auch erwähnt sein, dass all die obigen Distanzierungen von McLuhans Ansichten nicht bedeuten, dass alle Ideen McLuhans verworfen werden müssten: Ein Medium kann man, wenn man denn will, weiterhin wie bei McLuhan als die Ausdehnung des Menschen betrachten (McLuhan 1968). Diese Sichtweise kann weiterhin heuristisch genutzt werden, wenngleich dies hier nicht explizit getan werden soll. Ebenso ist der Gedanke fruchtbar, dass Botschaften eines Mediums in seinen historischen Vorgängermedien gesucht werden können (McLuhan 1968:15-16,20,22-23,214-216; McLuhan/Fiore 1996:8). Das heisst adaptiert an die Sichtweise dieser Arbeit, dass es im Sinne einer Wahrnehmungsgeschichte eines

(konventionellen) Mediums nützlich ist, seine (konventionellen) Vorgängermedien beziehungsweise die vormaligen Praktiken zu berücksichtigen, die seine sozio-kulturelle Prägung beeinflusst haben. In Bamenda wird beispielsweise die Fotografie gerne im Licht der älteren, ja uralten Praktik des Geschichtenerzählens (*storytelling*) wahrgenommen (Kapitel 4.2). Ebenso bedeutet die hiesige Erweiterung von McLuhans Slogans auf die typischen Inhalte und Praktiken nicht, dass man die Botschaften eines Mediums nicht mehr darin erblicken dürfe, wie Medien die Sinneswahrnehmungen der Menschen und die gesellschaftlichen Verhältnisse verändern (McLuhan 1968:15-17,27,30; McLuhan/Fiore 1996:8,26,40-41,148-149). Darüber wird in den Gesellschafts- und Medienwissenschaften ja seit Längerem geforscht.

## **5.2. Heutige Botschaften des Mediums Fotografie in Bamenda**

Die folgende Zusammenstellung versucht, die wichtigsten und häufigsten kulturellen “Rollen“ beziehungsweise Grundbedeutungen (Botschaften) der lokal produzierten Fotografie in Bamenda begrifflich zu fassen. Es handelt sich dabei um folgende Botschaften:

- a) Raum-Zeit-Überbrückung
- b) Wichtigkeit
- c) Freude
- d) soziale Beziehungen, Gemeinschaft, *togetherness*
- e) Beeindrucksmanagement: das Zeigen von Prestige und symbolischem Kapital
- f) Authentizität (Beweismittel)
- g) Geschichte und Geschichtenerzählen (*storytelling*)
- h) Modernisierung (Technik) und “Zivilisation“
- i) Neuigkeiten
- j) Trauer
- k) Aggression und Gefahr (Magie, Spionage, Ausbeutung)

Diese Botschaften müssen im konkreten Einzelfall nicht alle zusammen auftreten. Sie können sich sogar wie im Fall von Freude oder Trauer gegenseitig ausschließen. Auch kann die eine Botschaft in einer Situation viel wichtiger sein als die andere. Angesichts der Literatur (Kapitel 1.2.) zu urteilen, ist es wahrscheinlich, dass die in Bamenda anzutreffenden Botschaften der Fotografie auch in vielen anderen Regionen des sub-saharischen Raums vorhanden sein könnten. Manche der hier behandelten Botschaften der Fotografie liegen auch in den euro-



amerikanischen Kulturen vor - unter anderem die fotografische Botschaften der Raum-Zeit-Überbrückung, der Authentizität und der Wichtigkeit. Einige der im Folgenden erörterten fotografischen Botschaften sind - wie die Raum-Zeit-Überbrückung, die Wichtigkeit oder die Authentizität der Fotografie - in Bamenda praktisch immer wirksam. Andere Botschaften sind eher nur latent vorhanden und können in bestimmten Kontexten und Situationen auftreten - zum Beispiel die Botschaft von Aggression und Gefahr. Da die Porträtfotografie in Bamenda und in vielen Gegenden des sub-saharischen Raums so gängig ist (Behrend/Wendl 1998:9), zählen die Botschaften dieses (Super-)Genres zu den wichtigeren und werden deshalb hier bevorzugt abgehandelt werden. Der Porträtfotografie entspringen etwa die fotografischen Botschaften der Freude (Kapitel 5.1.) oder der sozialen Beziehungen, Gemeinschaft und *togetherness*.

Es sollen nun die einzelnen medialen Botschaften der Fotografie detaillierter vorgestellt werden:

a) Die Raum-Zeit-Überbrückung: Diese Botschaft der Fotografie ist mitunter im Sinne Marshall McLuhans. Für ihn war die Botschaft eines neuen Mediums immer die dadurch für den Menschen möglich gewordene gesteigerte Effizienz in der Raum-Zeit-Überbrückung (McLuhan 1968:15-17). Es ist tatsächlich so, dass praktisch alle Medien die Botschaft der Raum-Zeit-Überbrückung besitzen. Als Speichermedium ist die Fotografie selbstverständlich gut dazu geeignet, Zeit wie auch Raum zu überbrücken. Es gibt in Bamenda in den Haushalten noch viele schwarzweisse Fotoabzüge, die zwanzig und mehr Jahre alt sind. Und als transportierbarer papierener Abzug im kleinen Format kann das Medium Fotografie natürlich ebenfalls gut den Raum überbrücken. Sie kann so überall hin mitgenommen und dort gezeigt werden. Sie kann etwa von der Stadt ins Dorf, in die Schule oder in die nächste Stadt zu dortigen Familienmitgliedern und Bekannten gebracht werden (Kapitel 4.3.).

Mit der digitalen Revolution ist die Raum-Zeit-Überbrückung für die Fotografie noch leichter geworden. In Bamenda ist es sehr verbreitet, Lichtbilder auf Fotopapier per Scan im Internet-café zu digitalisieren und dann per E-mail zu versenden (vgl. Kapitel 3).

Wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt, kann die Raum-Zeit-Überbrückung-Funktion der Fotografie das Phänomen unterstützen, das Giddens *time-space distancing*<sup>845</sup> und die Entbettung (*disembedding*) sozialer Beziehungen nennt. Zur Erinnerung: Giddens versteht unter *disembedding* das “‘Herausheben‘ sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen“ sowie ihre damit einhergehende Umstrukturierung (Giddens 1996:33; Kapitel 3.1.).

---

<sup>845</sup> Giddens (1996) münzt seinen Begriff der *time-space-distanciation* vor allem auf die Moderne zu und die damit einhergehende Globalisierung und Vernetzung der Menschen.

Ich möchte dies hier mit einigen weiteren Beispielen untermauern: Gerade der heutige Kommunikationsverkehr über das Internet macht die *time-space-distanciation* und das *disembedding* sozialer Beziehungen sehr offensichtlich. So habe ich immer wieder E-mails und Porträtfotos von Freunden und Bekannten aus Bamenda erhalten mit einem kurzen Grusstext – manchmal mitsamt angehängtem Porträtfoto der jeweiligen Person. Dies, um den Kontakt mit mir aufrechtzuerhalten und mich über ihr Befinden zu informieren. Manchmal geschieht dieses Grüßen auch mit ökonomischen Hintergedanken: Wie ich aus diversen Gesprächen und durch eigene Erfahrung weiss, fordern Leute aus Bamenda ihre Verwandten, Freunde und Bekannte per E-mail gelegentlich auch auf, Geld für dieses oder jenes zu senden. Das kann dann beim Betteln um Geld mit einem Beweisfoto für Hospitalisierungskosten oder für eine kaputt gegangene Sache unterlegt sein (Kapitel 4.3.7.). So hat etwa Pa Tobias aus Bamenda per E-mail seiner in China arbeitenden und ebenfalls aus der Region Nordwest stammenden Frau ein Foto von seinem Computer-Monitor mit zerbrochenem Glas gesendet. Dies mit der Bemerkung, dass er Geld benötige, um den Monitor reparieren zu lassen, da er den Computer für den Betrieb seines Geschäfts unbedingt benötige. Dieses dem Genre der Sach- und Objektphotografie zugehörnde Foto diene als Beweis, damit ihm seine Frau glaubt (Kapitel 4.3.7.).<sup>846</sup> Wie diese Beispiele zeigen, kann die Fotografie die raumzeitlichen Ausdehnungen der sozialen Beziehungen übers Internet unterstützen. Die Fotografie als Beweismittel trägt in solchen Kontexten über die Distanz hinweg dazu bei, dass die AkteurInnen in Bamenda ihre (finanziellen) Handlungsspielräume (*agency*) erhöhen können, was in Bamenda die lokalen Lebensumstände und gesellschaftlichen Verhältnisse verändert. Die Interaktion über Raum und Zeit hinweg und das Herausheben der sozialen Beziehungen aus vormaligen raumzeitlichen Gegebenheiten (*disembedding*) wird also durch die Fotografie gefördert.

Die Fotografie hat jedoch auch schon vor Anbruch des Internetzeitalters zur “Entbettung“ (*disembedding*) sozialer Beziehungen, zur Heraushebung sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen, beigetragen: Geschenkte Porträtfotos haben beispielsweise schon vor dem Aufkommen des Internets Freundschaften erinnern lassen und damit das Kontakthalten und Interagieren über Distanzen hinweg - etwa per Brief oder Telefon - unterstützt. Die Fotogabe ist ein sehr altes Phänomen im sub-saharischen Afrika (Schneider 2011:182-188). Heute unterstützt das zur Erinnerung geschenkte Foto auch das Kontakthalten per E-mail etc. (Kapitel 3.1.).

Ohne die grundlegende Eigenschaft der Fotografie als ein Raum und Zeit überbrückendes Speichermedium wären einige der im Folgenden behandelten kulturellen Botschaften dieses

---

<sup>846</sup> Gespräch mit Pa Tobias am 22.7.09 in Bamenda.

Mediums kaum denkbar – zumindest nicht in der unten erörterten Form. So bildet die Qualität der Informationsspeicherung für die Fotografie eine wichtige Basis für ihre weiteren, unten näher erläuterten medialen Botschaften von Authentizität (Beweismittel), von Neuigkeiten (Aufdatieren; Auf-den-neusten-Stand-Bringen), von Beeindruckungsmanagement, von Aggression und Gefahr und vom Geschichtenerzählen.

b) Die Wichtigkeit: Die Fotografie kommuniziert, dass das darauf Dargestellte wichtig sein muss - zumindest aus irgendeiner Perspektive. Denn sonst hätte ein Mensch nicht seine Aufmerksamkeit darauf gerichtet, sie herzustellen. Praktisch jedes mediale Bild respektive jedes Bildmedium besitzt grundsätzlich diese Botschaft von einer gewissen Wichtigkeit, die sich davon herleitet, dass ein Mensch es für wert hielt, das jeweilige Bildnis (*picture*) zu produzieren und ihm entsprechende Aufmerksamkeit und Hinwendung zu schenken (vgl. Belting 2006:11). In sub-saharischen Kulturen werden vor allem Porträts für wert gehalten, produziert zu werden (Behrend/Wendl 1998:9). Dies unter anderem, weil der Mensch kulturell als wichtige (Lebens-)Ressource gilt und im Zentrum steht (Kapitel 2.7.). Es ist allerdings nicht garantiert, dass ein Mensch in seiner (individuellen) Rezeption die einem Bildnis (*picture*) inhärente Wichtigkeit in einem ausgeprägterem Mass erwidert. Ein *picture* (Foto) signalisiert zwar Wichtigkeit, doch steht es dem Menschen im Grunde frei, ob er das *picture* (Foto) genauer rezipieren will.

c) Freude: Sie tritt im Zusammenhang mit der Fotografie sehr oft auf. Kommt in einem freundschaftlichen oder festlichen Moment eine Kamera zum Vorschein, so beginnen wie erwähnt viele Leute zu lächeln oder sogar etwas aufgeregt zu sein. Die Aussicht auf ein eigenes fotografisches Konterfei scheint grosse Neugierde und Freude zu kreieren, wie ich immer wieder beobachten konnte. Es kann mit Freude und Stolz verbunden sein, sich in den besten und schönsten Kleidern zu sehen. Ausserdem bedeutet fotografiert zu werden, eines Bildnisses (*picture*) würdig zu sein. Vielleicht ist es unter anderem und implizit auch die gerade behandelte fotografische Botschaft der Wichtigkeit, die Freude angesichts des eigenen Porträts vermittelt. Solange angesichts der chronischen Geldknappheit in Bamenda eine Fotografie nicht zu jeder Zeit erschwinglich bleibt (Kapitel 2.4.1.), kann fotografiert zu werden ein gewisses "Prestige" bedeuten. Dies dürfte manchmal mit ein Grund sein, weshalb die Fotografie mit Freude verbunden sein kann.

Freude bereitet in Bamenda sicherlich auch, dass mit dem eigenen fotografischen Porträt eine bleibende Spur des eigenen Lebens für die Nachwelt gelegt wird. So wird - das ist ein häufiger emischer Gedanke - ein aktuelles und vergrösserbares Foto für die eigene und möglichst prestigeträchtige, allen in Erinnerung zu bleibende Beerdigung verfügbar gemacht. Spätere

Generationen werden sich erinnern und – sollte man im hohen Alter sterben - gar als Ahnen verehren (Haney 2004b:179,270; vgl. Vokes 2008:347). Dies sind Gedanken, welche auch junge Leute mir gegenüber unabhängig voneinander geäußert haben (Kapitel 4.3.2.).

Hinzu kommt, dass in Bamenda oft während der festlichen, fröhlichen und prestigeträchtigen *big moments* fotografiert wird (Kapitel 2.4.1.) und diese *big moments* dann später mittels Fotos erinnert und anderen Leute gezeigt werden können (Kapitel 4). Das gibt der Fotografie einen grundsätzlichen Bezug zum Fröhlichen.

Ein Foto hat oft etwas Nichtalltägliches, denn ein Foto bedeutet für viele Leute eine zu berücksichtigende Geldausgabe: Für ein Foto muss man unter Umständen auf ein Essen, ein Bier oder eine Limonade verzichten (Kapitel 2.4.1.). Für ein gutes Foto muss man in Bamenda auch heute noch trotz aufkommender Mobiltelefonfotografie den Fotografen rufen oder zum Fotografen ins Fotostudio gehen (Kapitel 2.8.7.). Kulturell betrachtet macht dieser Aufwand für ein Foto die nicht alltägliche Besonderheit und Festlichkeit dieses Mediums aus. Denn es ist etwas anderes, als wenn man selbst eine für gute Fotoabzüge ausreichende Kamera besitzt und (sich) eigentlich immer gleich dann fotografieren (lassen) könnte, wenn man wollte.

Fotos verweisen in Bamenda überdies auf kulturell sehr positiv Empfundenes, nämlich auf die Gemeinschaft (*togetherness*) mit anderen Menschen (Kapitel 2.7.). Dies kreiert Freude. Die Fotografie besteht im sub-saharischen Raum wie erwähnt sehr oft aus Porträtfotografie (Behrend/Wendl 1998:9). Auf den Fotos erscheinen meist Familienmitglieder oder Freunde.

All diese relativ häufig wiederholten Erfahrungen und Praktiken mit positiven Empfindungen bezüglich des Mediums Fotografie dürften auch ein Stück weit prägen: Man darf behaupten, dass dieses fröhliche Image (*image*), diese fröhliche Botschaft der Porträtfotografie, letztlich in Bamenda auch körperlich verinnerlicht und gespeichert wird. Denn neben den (Bild-) Medien ist auch der menschliche Körper ein Ort der Bilder (Belting 2006:57-86; Kapitel 1.4.1.).

Wie sehr Fotos allgemein mit Freude konnotiert sind, zeigte sich darin, dass mir verschiedene Leute erzählt haben, dass das Sehen und Betrachten von Fotos Wohlbefinden und Genuss vermitteln: Der ältere Pa Benedict meinte wie andere Leute in Bamenda mir gegenüber, dass nach Todesfällen die Porträtfotos in den Stuben umgedreht oder weggenommen würden, weil das Betrachten der Fotos etwas unpassend Fröhliches sei (Kapitel 4.3.2.). Pa Benedict sagte

wörtlich: „*You cannot enjoy pictures while mourning.*“ Also auf Deutsch: „*Man kann an Bildern [Fotos] keine Freude haben, während man trauert.*“<sup>847</sup>

Eine gewisse Vorstellung über die grosse Freude und Aufregung rund um Fotos vermitteln die fröhlichen Gesichter an Weihnachten und Neujahr, wenn fast jedermann von sich ein Foto machen lässt und am Folgetag in den Fotostudios mit den vielen anderen wartenden KundInnen ungeduldig darauf bangt, das eigene Porträtfoto vom Fotografen ausgehändigt zu bekommen (Kapitel 2.3.1.).

Dass die Fotografie im Allgemeinen Freude ausstrahlt, kommt wie erwähnt auch deutlich im Geschäftsnamen eines Fotostudios in Bamenda zum Ausdruck. Dieses heisst nämlich ganz in diesem Sinne *Gay Photo*, wie mir der Besitzer dieses Fotostudios denn auch mitgeteilt hat. Das englische Wort *gay* bedeutet neben „bunt“ und „farbenfröhlich“ auf Deutsch auch „lustig“ und „lebensfröhlich“ (Kapitel 2.1.2.).<sup>848</sup>

Die Freude rund um die Fotografie könnte in Bamenda allerdings längerfristig auch etwas abnehmen, weil sie immer weniger ein knappes, kostbares und nicht alltägliches Gut werden dürfte: Fotos sind in den letzten Jahren auch unter dem Konkurrenzdruck der ambulanten Fotografen immer günstiger geworden (Kapitel 2.1.2.). Ausserdem verbreiten sich Fotos und Fotokameras – in Bamenda hat es heute auch Handys mit Fotokameras – immer mehr. Allerdings ist es heute, im Jahr 2013, in Bamenda noch oft schwierig, von mit dem Mobiltelefon hergestellten Lichtbildern Fotoabzüge herzustellen. In Bamenda besitzen die Leute häufig noch Mobiltelefone mit Fotokameras, deren Auflösung zu tief ist für ansprechende Fotoabzüge im Postkartenformat – sofern die Leute überhaupt ein Mobiltelefon mit Fotokamera zur Verfügung haben (Kapitel 2.8.7).

d) Soziale Beziehungen, Gemeinschaft und *togetherness* (siehe Glossar): Dass gerade Doppel- und Gruppenporträts im emischen Sinn *togetherness* (Gemeinschaft) bedeuten, darauf ist bereits in Kapitel 2.7 hingewiesen worden (vgl. Vokes 2008:357, 2012b). Da in subsaharischen Fotokulturen kaum spontane Schnappschüsse gemacht werden (Jahn 1960:203; vgl. Behrend/Wendl 1998:8-9), muss davon ausgegangen werden, dass die auf Doppel- und Gruppenporträts porträtierten Personen sich auf einem Foto zusammen zeigen wollten, also beispielsweise ihre Freundschaft oder Verwandtschaft und damit ihre *togetherness* auszudrücken wünschten (Kapitel 2.7.1.).

---

<sup>847</sup> Gemäss einem Gespräch mit Pa Benedict in Bamenda am 24.1.08. Es mag übrigens sein, dass Fotos für ältere Generationen sogar im Durchschnitt und im Grunde noch mehr Freude bedeuten, weil früher die Fotografie im Gebiet der heutigen Region Nordwest noch viel seltener war (vgl. Kapitel 2.1.2.).

<sup>848</sup> Gemäss Gespräch mit *Gay Photo* am 15.9.09 in Bamenda.

Sogar fotografische Einzelporträts können implizit die Botschaft von *togetherness* vermitteln. Sie können zwar Individualität kommunizieren, doch weiss man in Bamenda, dass sie oft hergestellt werden, um sie anderen Leuten zu zeigen oder zu überreichen (Kapitel 3.1.). Beides, das Fotozeigen oder das geschenkte Foto (die Fotogabe), ist ein freundschaftlicher Akt der *togetherness*, denn wer als Feind (*enemy*) betrachtet wird, dem werden Fotos aus der eigenen Fotosammlung weder gezeigt noch überreicht (Kapitel 3.1. und Kapitel 4.1.).

Die fotografische Botschaft von Gemeinschaft, sozialen Beziehungen und *togetherness* könnte inskünftig in Städten wie Bamenda abnehmen. Die Grossfamilie verliert in den Städten stets an Stellenwert und viele Leute kümmern sich nur noch um ihre Kernfamilie. Das heisst, die Solidarität beschränkt sich tendenziell mehr und mehr auf einen relativ engen Personenkreis. In dieser Hinsicht könnten sich in Städten Gefühle der *togetherness* allgemein reduzieren, was dann natürlich auch auf die Porträtfotos entfernter Verwandter zuträfe.

Die fotografische Botschaft von Gemeinschaft und *togetherness* tritt in Bamenda im Zusammenhang mit Porträts zwar sehr häufig auf, doch spielt sie längst nicht in jeder Situation eine Rolle. Die rein geschäftlichen Zwecken dienenden Referenzarbeiten an den Wänden eines Fotostudios zum Beispiel beinhalten die Botschaft von *togetherness* kaum. Und auch bei Porträtfotos von Verstorbenen kommt ein *togetherness*-Gedanke für das diesseitige Leben natürlich nicht mehr auf. Ein Porträtfotos rezipierender Akteur muss zudem schon selbst an einer *togetherness* interessiert sein, damit die entsprechende fotografische Botschaft aufkommen kann.

e) Beeindruckungsmanagement: Der Aspekt des Beeindruckenwollens durch Prestige respektive durch symbolisches Kapital ist im Zusammenhang mit der Fotografie in dieser Arbeit immer wieder angesprochen worden (Kapitel 2.8., 4.2. und 4.3.). Dies angesichts des in Bamenda sehr geläufigen gesellschaftlichen Wettkampfs um Aufmerksamkeit, Rang und Status. Bei Zunahme des allgemeinen Wohlstands in Bamenda könnte sich die fotografische Botschaft des Beeindruckens mit der Zeit auch etwas verlieren. Fotos und die darauf gezeigten Dinge wären dann leichter erwerbbar und nicht mehr so beeindruckend.

Als ein gewisser Kontrapunkt zur fotografischen Botschaft der *togetherness* können in Bamenda grossformatige Fotografien aufgrund ihrer Kosten und je nach Platzierung - etwa in den Räumen eines Palasts - auch Konnotationen (*images*) von Luxus (Prestige), hoher sozialer Reputation und/oder sozialer Distinktion beinhalten. Auch prestigeträchtige inhaltliche Aspekte von Fotografien besitzen in Bamenda das Potential, Luxus, hohe soziale Reputation und/oder soziale Distinktion zu kommunizieren. Das sind gewissermassen weitere mögliche Botschaften der Fotografie, die sich an das Beeindruckungsmanagement anschliessen können

(Kapitel 6). Dass Fotografien sowohl Gemeinschaft (in Bamenda: *togetherness*) wie auch soziale Distinktion vermitteln können, bemerkte bereits Pierre Bourdieu (Bourdieu 1983b:31-36,58-84). Dabei gab/gibt es in der französischen Gesellschaft bei der fotografischen Praxis auch andere Aspekte der sozialen Distinktion, als sie im heutigen Bamenda anzutreffen sind. So hob Bourdieu etwa den ästhetischen Geschmack als Mittel zur sozialen Distinktion hervor (Bourdieu 1983b:58-84).

f) Authentizität (Beweismittel): Was auf einem Foto gesehen wird, wird in Bamenda sehr oft als real akzeptiert. Auch in euro-amerikanischen Kulturen ist dies im Grunde so, wenngleich nach meinen Eindrücken weniger stark als in Bamenda. Die AkteurInnen in Bamenda nutzen die fotografische Botschaft der Authentizität beispielsweise, wenn sie Geld von anderen Leuten benötigen. So ist bereits erwähnt worden, dass Verletzungs- und Krankheitsfotos als Beweisfotos Verwandten und Freunden vorgelegt werden können, wenn (restliche) Arztkosten offen sind. Beispielsweise konnte eine Mutter für ihre kranke und im Spital operierte Tochter bei Verwandten und Freunden Geld sammeln. Hätte sie es ohne ein Foto der auf dem Spitalbett liegenden Tochter getan, hätten ihr wohl viele Leute die Geschichte, dass sie Arztkosten zu bezahlen hätte, nicht geglaubt und kein Geld gegeben (vgl. Abb. 190; siehe Kapitel 4.3.7.).

Auch das in Bamenda häufig durchgeführte Beeindruckungsmanagement wäre mit Fotografien natürlich oft nicht möglich, würde nicht an deren Authentizität geglaubt.

Wie sehr in Bamenda die Idee der Authentizität hinsichtlich der Fotografie verbreitet ist, zeigt auch das Gründungsprotokoll der um 1988 oder 1989 in Bamenda entstandenen Fotografenvereinigung namens *U.R.P.A.*<sup>849</sup> So steht in diesem Protokoll, dass ein hoher Beamter und Gastredner die Fotografen Bamendas zur Zusammenarbeit mit den Leuten der Presse aufgerufen habe: „*He stressed that the press man relies on the camera which never lies...* [Er betonte, dass der Journalist sich auf die Kamera verlässt, die nie lügt...]“.<sup>850</sup>

Die Ansicht, dass die Fotografie “abbildet” und ein von einer “Maschine” hergestelltes Faktum darstellt, ist seit den Anfängen der Fotografie auch in Europa und Nordamerika ein sehr verbreitetes kulturelles Konstrukt. Viel ist schon von Gelehrten über die Fotografie und ihre Authentizität geschrieben worden. Bereits Fox Talbot (2011), der englische Mitbegründer der Fotografie, verfasste über die Fotografie eine berühmte Schrift [1844-1846] mit sechs Fortsetzungsheften unter dem bezeichnenden Titel “*The Pencil of Nature*” (“Der Bleistift der

---

<sup>849</sup> Zur *U.R.P.A.* siehe das Kapitel 2.1.2 und 2.6. Das zweiseitige Sitzungsprotokoll zur Gründung der *U.R.P.A.* beinhaltet keine Datumsangabe. Es verweist nur auf eine nächste Sitzung für den 7. März 1989.

<sup>850</sup> Beim wichtigen Gastredner handelt es sich um den damaligen Vorsteher der staatlichen Presseabteilung namens *SOPECAM*. Das Zitat steht auf der zweiten Seite des Gründungsprotokolls der *U.R.P.A.*, welches mir der Fotograf Nformi James Mombeh (*Jimmy Photo*) am 21.8.09 in Bamenda gezeigt hat.

Natur“), der bereits die Authentizität dieses Mediums betont. Ebenso hat der bekannte Foto-Theoretiker Roland Barthes darauf hingewiesen, dass die Fotografie als praktisch perfektes „Analogon“ buchstäblich das „Reale“ zeige und eine Botschaft ohne kulturellen Code darstelle (Barthes 1990b:12-13; Kapitel 1.4.1.). Und Roland Berg, welcher eine Doktorarbeit über die Fotografie geschrieben hat, bezeichnete die Fotografie schon im Titel seiner Schrift als die „Ikone des Realen“ (Berg 2001; Kapitel 1.4.1.).

Die Idee, dass eine Fotografie nicht lügen könne, wurde in vielen sub-saharischen Gegenden sicherlich durch die Einführung des Passfotos mit seinem Anspruch, ein Individuum objektiv zu identifizieren verstärkt. Dies zumal viele Leute im sub-saharischen Afrika erstmals mit der Fotografie dadurch in direkten Kontakt kamen, dass der (post-)koloniale Staat zwangsweise ein Passfoto von ihnen verlangte, um die obligatorisch eingeführte Identitätskarte zu erstellen (Werner 2001b:252,261-262; Kapitel 2.1.).

In Kamerun ist es durchaus möglich, dass die Authentizität der Fotografie brüchig werden kann. Dies kann etwa der Fall sein, wenn eine Fotografie etwas so Schlechtes, Unmoralisches und gegen die sozialen Normen Verstossendes zeigt, dass sie sozusagen nicht mehr wahr sein darf: Kenneth zeigte mir zur Unterhaltung ein ihm zugeschicktes E-mail mit Fotografien. Die Fotos zeigten europäisch aussehende Frauen nach dem Biertrinken und völlig betrunken auf alles Mögliche urinierend - wie zum Beispiel auf die Sitze in einem Auto. Während Kenneth die Fotografien für echt hielt und dabei laut lachte, bezweifelte seine zu uns gestossene Frau die Authentizität der Fotografien. Ihr waren die Fotos in ihrer Vulgarität merklich so zuwider und so unwahrscheinlich respektive unvorstellbar, dass sie an die Authentizität dieser Lichtbilder nicht mehr glaubte. Den Anblick und die mit diesen Fotos betriebene Herabsetzung von Frauen nicht ertragend, lief sie davon.<sup>851</sup>

Hinsichtlich der Authentizität der Fotografie steht die Frage im Raum, ob inskünftig mit der zunehmenden Digitalisierung der Fotografie in Bamenda und der damit zunehmend möglichen digitalen Bildbearbeitung und Bildmanipulation die Glaubwürdigkeit der Fotografie zu leiden beginnt. Eine Antwort auf diese Frage lässt sich wohl erst in der Zukunft finden. Bis zum Ende meiner eigentlichen Feldforschungen in Bamenda im Jahr 2009 hatte sich allgemein das Wissen noch nicht durchgesetzt, dass Fotos digital ganz erheblich bearbeitet werden können. Meist wussten nur jüngere Menschen, die sich für die entsprechenden Möglichkeiten des Computers (respektive der Bildbearbeitungsprogramme) interessierten, darüber Bescheid. Heute mag dies in Bamenda angesichts der mittlerweile sehr verbreiteten Digitalfotografie bereits etwas anders sein.

---

<sup>851</sup> Gemäss einer Begebenheit vom 30.6.09 in Yaoundé. Kenneth wie seine Frau stammen aus der kamerunischen Region Nordwest, leben aber heute in Yaoundé.



g) Geschichte und Geschichtenerzählen (*storytelling*): Vom Raum und Zeit überbrückenden Speichermedium Fotografie sagen die Leute in Bamenda oft, dass Fotos die Geschichte aufleben liessen beziehungsweise Geschichten erzählten (Kapitel 4.2.). Besonders Schwarzweiss-Fotografien werden von den Leuten in Bamenda immer wieder als “sehr alt“ und als “Geschichte“ (*history*) verkörpernd beurteilt. Dies, obwohl die Schwarzweissfotos in Bamenda oft “nur“ zwanzig bis vierzig Jahre alt sind.

Die Fotografie dokumentiert prestigeträchtige, erinnerungswürdige und historische Momente im Leben eines Individuums oder der (Gross-)Familie. So zum Beispiel das Festhalten von gesellschaftlichen Anlässen und von Errungenschaften wie hübschen neuen Kleidern, modernen Frisuren, Objekten etc. etc. (Kapitel 2.5. bis und mit Kapitel 2.8. sowie Kapitel 4.2 und 4.3.). Dieses Dokumentarische der Fotografie ist ein wichtiger Aspekt, weshalb dieses Medium mit dem Erzählen von Geschichten in Zusammenhang gebracht wird. Pa Benedict meinte: “*Pictures [Fotos] show the glory of the past [Fotos zeigen den Ruhm der Vergangenheit]*.”<sup>852</sup> Und der schon erwähnte hohe Beamte und Gastredner sagte zu jener Zeit anlässlich der Gründung der U.R.P.A. in Bamenda: “...*Photography [sic! Grossschreibung!] causes events to live long [...Fotografie bereitet Ereignissen/Anlässen ein langes Leben.]*.”<sup>853</sup> Ganz aus dieser Sicht trägt beispielsweise ein Fotostudio in Bamenda auch den vielsagenden Namen *Photo Historique*! Sinn und Zweck der Fotografie kann also in Bamenda sein, ein (prestigeträchtiges) Stück Geschichte zu schreiben. Dass Porträtfotos die eigene Unvergänglichkeit ermöglichen sollen, ist ebenfalls schon erwähnt worden. Viele Leute möchten mit ihrem Porträtfoto über ihren Tod hinaus in lebendiger Erinnerung bleiben.

Bezüglich Tod und Erinnerung ist ein gewisser Wandel durch die Fotografie auf dem afrikanischen Kontinent feststellbar: Die Verstorbenen wurden lange Zeit mittels Schnitzereien erinnert, die sie idealisiert darstellen. Hier dürfte die Einführung der Fotografie in vielen subsaharischen Gegenden eine gewisse Veränderung der kollektiven Gedächtnisse sozialer Gruppen und Verbände (Familie, Lineage, Fürstentümer etc.) bewirkt haben, indem nun mit ihr das ganz konkrete Antlitz der Ahnen erinnert werden kann (Förster 2013:433). Durch die Fotografie ist das *storytelling* bezüglich der Ahnen um einen erheblichen Aspekt reicher geworden.

Die Sichtweise, die Fotografie als ein Medium des Geschichtenerzählens zu betrachten, könnte wie erwähnt in der im Kameruner Grasland (und anderswo) alten und allgemein üblichen Praxis wurzeln, zu tratschen, zu klatschen und am Abend Geschichten zu erzählen.

<sup>852</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Benedict am 20.1.08 in Bamenda.

<sup>853</sup> Zitat aus der ersten Seite des Gründungsprotokolls der U.R.P.A., Bamenda, aus dem Jahr 1988 respektive 1989 (Kapitel 2.1.2. und 2.6.).

Die uralte Praktik des Geschichtenerzählens hat unter Umständen die Wahrnehmung des Mediums Fotografie geprägt (Kapitel 4.2. und 5.1.). Das könnte auch in anderen sub-saharischen Gegenden der Fall sein. Kürzlich hat Borgatti (2013:336) darauf hingewiesen, dass Fotos sozusagen die “visuellen Äquivalente“ zu den Lobpreisungen, Ehrennamen, Gedichten und Liedern etc. darstellen, die früher gängig waren, um ein Individuum, das in seinem Leben viel erreicht hat, zu erinnern und/oder um ihm zu schmeicheln. Das ist meines Erachtens eine absolut zutreffende Bemerkung. Auch diese früheren Praktiken mögen historisch betrachtet in der fotografischen Botschaft des Geschichtenerzählens fortwirken (vgl. Kapitel 5.1.; vgl. McLuhan 1968:15-16,20,22-23,214-216; vgl. McLuhan/Fiore 1996:8).

Die Idee des Geschichtenerzählens kommt im Zusammenhang mit den auf Fotos zu sehenden performativen Inszenierungen auf. Verschiedene Aspekte können mit vielsagenden Inszenierungen einem Betrachter der Fotos angedeutet werden. Wer beispielsweise vor einem teuren Auto steht, kommuniziert damit letztlich, dass er/sie ein solches Auto besitzt oder gerne besäße. Es kann auch eine Demonstration und Ansage sein, wie es aussehen wird, wenn er/sie ein solches Auto besitzen werde. Fotos in Bamenda und anderswo im sub-saharischen Afrika können ganz allgemein (vordergründige) Attribute der Porträtierten, ihre Mimik, ihre Gesten und Posen, ihre Träume oder Errungenschaften wie teure Kleidung oder teure Frisuren etc. zeigen. Aus der Sicht mancher Leute in Bamenda können Fotos gar die Persönlichkeit und den Charakter einer porträtierten Person – macht sie etwa ein freundliches oder ein ernstes Gesicht? – enthüllen (Kapitel 2.4.1. und 2.5.). Angesichts solcher Gedanken scheint mir auch Philip Kwame Apagya, ein Fotograf aus Shama (Ghana), das Geschichtenerzählen des Mediums Fotografie aufzugreifen: „*Picture is a silent talker – but if you know how to look at a picture, you will always see what is hidden deep inside* (Wendl 1998c:52; siehe Kapitel 4.2.).“

h) Modernisierung (Technik) und “Zivilisation“: Auch wenn sich die StadteinwohnerInnen Bamendas an die Fotografie gewöhnt haben, so bleibt sie gleichwohl für viele ein technisches Wunder. Die Fotokameras mit ihrer Technik und auch die Fotolabors mit ihren Maschinen beeindrucken die Fotografen und die EinwohnerInnen Bamendas auch heute noch. Sie stellen Technologien dar, welche – was den Leuten in Bamenda bewusst ist - in West- und Zentralafrika nicht produziert werden. Es sind deshalb Gegenstände aus der Ferne, nämlich aus dem reichen, “wunderbaren“ und fortschrittlichen *whiteman kontri*. Von dorthier kommen nach Meinung der Leute in Bamenda letztlich all die Neuerungen wie Internet und die Mobiltelefone etc. her. Und im Grunde bleibt auch der Herstellungsprozess von Fotografien für viele Leute in Bamenda ein Geheimnis. Immerhin wussten und wissen die Leute in Bamenda über

die analoge Fotografie, dass es einen Film in der Kamera braucht und dass die Fotos im Labor mit Chemikalien behandelt werden, was man auf Pidgin-Englisch *fo develop* oder *fo velop* [*to develop*] oder *fo wash* [*to wash*] und auf Französisch auch mit *laver les photos* bezeichnet (Kapitel 2.1.2.).

Fotokameras – und das trägt zum Wundersamen der Fotografie bei – sind in Bamenda noch immer etwas, das sich durchschnittliche EinwohnerInnen nicht leisten beziehungsweise leisten können (Kapitel 2.1.2.). Auch Mobiltelefone mit Fotokameras kann oder mag sich nicht jeder leisten. So betrachtet kann das Auftauchen einer Kamera im kamerunischen Sinn auch heute noch ein freudvolles Stück Modernisierung (*modernity*), “Fortschritt“ und “Zivilisation“ (*civilization*) bedeuten. Das evolutionistische Denken, früher einhergehend mit dem Sendungsbewusstsein der Kolonialherren, heute Hand in Hand gehend mit dem allgegenwärtigen Diskurs von Entwicklung und Entwicklungszusammenarbeit, ist in Kamerun weiterhin sehr stark ausgeprägt und in der lokalen Wahrnehmung vieler technischer Dinge präsent.

Heute ist es zunehmend nicht mehr die analoge, sondern die digitale Fotografie (Digitalkameras, digitale Fotolabors etc.), welche die Leute in Bamenda merklich erstaunen lässt und welche sie mit Modernität und Fortschritt verbinden.

Bezüglich der Fotografie existierte die Botschaft der Modernisierung natürlich auch in Nordamerika oder in Zentraleuropa. Heute ist sie dort jedoch einiges schwächer ausgeprägt als in Bamenda oder praktisch kaum mehr vorhanden. In Nordamerika und in Zentraleuropa gelten Fotokameras eben nicht mehr so sehr als modern, teuer und relativ "selten". Sie sind daher auch weniger prestigeträchtig. Die Leute in Zentraleuropa und Nordamerika haben sich an allerlei “moderne“ Apparate im alltäglichen Leben gewöhnt und können sich diese leisten. Ausserdem sind die Menschen in Zentraleuropa oder in Nordamerika keinen Diskursen von Armut, Entwicklung und Entwicklungszusammenarbeit ausgesetzt.

i) Neuigkeiten: Eine relativ häufige Botschaft der Fotografie ist in Bamenda (und wohl auch sonst im sub-saharischen Raum) jene von Neuigkeiten. So kann beispielsweise anhand eines rezenteren Porträtfotos von einer schon lange nicht mehr gesehenen Person beurteilt werden, wie es ihr geht beziehungsweise wie es ihr in der vergangenen Zeit ergangen ist. Man kann erkennen, ob die Person stark gealtert hat und ob sie gesund und kräftig ist, was gewissermaßen *stories* einer Porträtfotografie sein können. Die Leute in Bamenda verwenden Fotos gezielt, um bei Hausbesuchen oder per E-mail andere Leute über neue Ereignisse aufzudatieren (Kapitel 4.3.3).

j) Trauer: Praktisch jede Porträtfotografie – sofern sie sich über die Zeiten erhält – kann früher oder später im Kontext der Trauer erscheinen, denn jeder Mensch muss eines Tages sterben.

In Bamenda gibt es relativ viele Fotos, die verstorbene Personen zeigen. In Zeiten des Todes kann ein ursprünglich glückliches Foto wie das Foto vom Hochschulabschluss (*graduation picture*) zu einem sehr traurigen Lichtbild werden, bei welchem den Familienmitgliedern verständlicherweise die Tränen kommen. Dies zumal, wenn die porträtierte Person noch jung verstarb und Hoffnungsträger für ein grosses Einkommen in der Familie gewesen war, wie mir Ma Victoria anhand eines Todesfalls in ihrer Familie erklärte.<sup>854</sup>

Der vielfältige Umgang mit Fotos verstorbener Personen wurde bereits in Kapitel 2.8.1. und Kapitel 4 beschrieben.

Weitere Fotos, die Traurigkeit, Mitleid und Bedrücktheit auslösen können, sind solche von Beerdigungen sowie Krankheits- und Verletzungsfotos (Kapitel 2.8.3. und 4.1.). Das gilt insbesondere, wenn die auf ihnen festgehaltenen traurigen Ereignisse noch nicht lange zurückliegen. Doch im Allgemeinen gilt festzuhalten, dass wie oben erwähnt das Medium Fotografie eher für Freude denn für Trauer steht.

k) Aggression und Gefahr (Magie, Spionage, Ausbeutung, Missbrauch): Dies ist eine nur gelegentlich anzutreffende Botschaft der Fotografie. Bei der Fotografie gibt es in Kamerun - und teils auch in anderen sub-saharischen Ländern - grundsätzlich drei Felder, von welchen Gefahr und Aggression ausgehen: 1) Magie und Übersinnliches, 2) Ausbeutung, Betrug(-sgeschäfte), Missbrauch und sonstige aggressive Akte sowie 3) Spionage und (Staats-)Sicherheit. Zu 1): Für die Gefahr von Magie betreffend Fotos sei hier auf das Kapitel 4.6 verwiesen. Hier sei lediglich in Erinnerung gerufen, dass in Bamenda eine gewisse Angst bestehen kann, dass jemand versteckt ein Foto schiesst und mit diesem Foto der darauf porträtierten Person auf magische Weise Schaden zufügt oder zufügen lässt. Auch wenn der Verdacht besteht, dass ein Feind, eine Feindin (*enemy*) ein Foto gestohlen haben sollte, kann in Bamenda die Angst vor schädlicher Zauberei aufkommen. Nicht überall wird allerdings im sub-saharischen Raum daran geglaubt, dass Fotografien für magische Praktiken eingesetzt werden können (Strother 2013:199,201). Und auch in Bamenda scheint mir dieser Glaube beziehungsweise die damit verbundene und hier und da vorzufindende Angst individuell unterschiedlich stark ausgeprägt (Kapitel 4.6.).

2) Hinsichtlich der Aspekte Ausbeutung, Missbrauch, Betrug und Aggression sollen hier einige Beispiele angeführt werden.

Im Jahr 2008 gab es die im anglophonen Kamerun weithin bekannte Geschichte, dass eine junge Studentin an der Universität von Buea, ihr Nacktfoto einem Mann in Nordamerika geschickt haben soll. Dieser habe dann das Foto auf einer stark frequentierten Seite ins

---

<sup>854</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Victoria am 12.6.06 im Dorf "Z" (Region Nordwest).

Internet gestellt, worauf die Studentin aus Scham Selbstmord begangen habe. Ob diese Geschichte wahr ist oder nicht, sie ist in jedem Fall eine diskursive Warnung vor dem unsorgfältigen Gebrauch von Fotos sowie vor dem Verwenden von Nacktfotos beziehungsweise von *sexy pictures*.

Ganz allgemein können in Bamenda bei ungefragtem Fotografieren Bedenken entstehen, dass später das eigene Porträt irgendwo in einer unerfreulichen Art und Weise verwendet werden könnte (Missbrauch). Gerade bei weissen Leuten (Europäern etc.) mag hinter dem Fotografieren irgendeine unbekannte Absicht, ein versteckter Plan, vermutet werden (vgl. Strother 2013:189,203). Schliesslich muss – so hörte ich in Bamenda hier und da aus Gesprächen heraus – eine weisse Person, die eine weite Reise auf sich genommen hat, mit einem gewissen Ziel nach Afrika gekommen sein. Auch nehmen die Leute in Bamenda oft an, dass mit dem Foto viel Geld gemacht werden könnte, wenn es einer ausländischen Zeitschrift zum Druck verkauft werden sollte. Die Furcht besteht, dass man letztlich ausgebeutet wird, irgendwo vielleicht gar in einem unerfreulichen Zusammenhang abgebildet wird und nichts vom ganzen Profit erhält. Gerade im Fall von fotografierenden Ausländern, etwa aus Europa oder Nordamerika, können unter Umständen solche Gedanken aufkommen. In Bamenda herrscht zudem eine gewisse Vorstellung, dass der weisse Mann (*whiteman*) nichts gratis tun und aus dem fotografischen Konterfei einer Kamerunerin oder eines Kameruners Profit schlagen würde, zumal die weissen Leute sehr intelligent seien. All dies haben mir verschiedene InformantInnen im Vertrauen gelegentlich erzählt.<sup>855</sup> Deshalb und auch, weil es zugleich eine finanzielle Gelegenheit ist, kann es auch sein, dass von einer hellhäutigen Person aus Europa oder Amerika Geld fürs eigene Porträt verlangt wird – zumal Nordamerikaner und Europäer als immens reich gelten. Das ist jedenfalls eine Erfahrung, die man sehr schnell macht, sollte man in Kamerun wildfremde Personen darum bitten, von ihnen ein Foto machen zu dürfen. Eine allfällige Ablehnung der Bitte ist dabei unbedingt zu respektieren. Dies aus all den oben genannten Gründen und auch wegen möglicher Konsequenzen. Fuchs berichtet beispielsweise von einem Mann, der in Kamerun auf einem Markt eine Marktfrau ungefragt ins Visier seiner Kamera nahm. Eine Menschenmenge sei zusammengelaufen und der junge Mann sei schliesslich zum Verhör auf einen Polizeiposten gebracht worden (Fuchs 2001:38).

Doch nicht nur das Fotografieren von Menschen, auch das ungefragte Ablichten von Eigentum von Dritten, von Objekten also, kann in Bamenda Gefahr bedeuten: Es besteht Angst und

---

<sup>855</sup> So zum Beispiel gemäss Gesprächen mit Frederik und seiner Mutter Yvette am 23.8.09 und 27.8.09 oder gemäss einem Gespräch mit Ali am 2.8.09. Ali erzählte, dass die Praktik des *nyongo* (siehe Glossar) in Kamerun als ursprünglich aus Europa kommend gelte. Er meinte, Leute in Bamenda könnten auch deshalb Angst haben, wenn ich, ein Europäer, sie fotografiere.

Misstrauen, dass mit dem Foto irgendetwas Missbräuchliches, Schädliches, Ausbeuterisches gemacht werden könnte. Es tritt dabei zum Beispiel sofort die Frage auf, weshalb jemand ein Foto von einem Geschäft oder von einem Haus haben möchte. Ladenbesitzer in Bamenda bestehen üblicherweise sehr strikte darauf, dass man ihr Einverständnis einholt, bevor man ihr Geschäft fotografiert. Ansonsten kann dies – wie beobachtet – auch unter KamerunerInnen zu hitzigen Diskussionen führen. In einem von mir beobachteten Fall hat ein Ladenbesitzer sogar gegenüber einem ihm bekannten Mann, der gerade sein Geschäft und die schöne Auslage der Waren für einen Musik-Video-Clip gefilmt hat, klar gemacht, dass dies nicht ohne seine Erlaubnis gehe. Anstand und Respekt gebiete es, dass man gefälligst frage, wenn man fremdes Eigentum filmen oder fotografieren wolle. Und als zusätzliches Argument brachte er ein, dass letzte Woche einige Leute der lokalen Jugendzeitschrift *Palaba* (anonymisiert) bei ihm vorbei gekommen seien und danach in ihrem Magazin einen äusserst schädlichen Artikel über sein Geschäft veröffentlicht hätten.<sup>856</sup>

In Bamenda besteht nicht selten auch die Befürchtung, dass Fotografien vom eigenen Geschäft oder Heim für Betrugsfälle benutzt werden könnten. Ein Beispiel: Ali berichtete mir davon, wie ein Mann von weit weg mit einem Zoom-Objektiv sein Fotogeschäft habe fotografieren wollen. Er sei auf die Strasse gelaufen und habe in die Richtung des Mannes gerufen, worauf dieser geflüchtet sei. Ali meinte, der Mann habe ganz sicher seinen Geschäftsplatz fotografieren wollen, um mit dem Foto gegenüber anderen Leuten anzugeben, dass dies sein Fotostudio sei, um so einen Betrug einzufädeln. Dies, indem er zum Beispiel Kreditgebern ein solches Foto vorweist und erzählt, er wolle sein Geschäftstätigkeit ausbauen und brauche Kredit. Als Gegenleistung für den Kredit könne eine Beteiligung am Profit des Geschäfts versprochen werden. Falls der Mann so oder ähnlich vorgegangen wäre, hätte er, Ali, als Geschäftseigentümer danach ein recht unangenehmes Problem mit dem betrogenen Gläubiger gehabt.<sup>857</sup> Einen solchen Betrugsfall nennt man in Bamenda nach dem nigerianischen Gesetzesparagrafen für Betrug auch *419 (four-one-nine)*. Geschieht ein solcher Betrug übers Internet, also per Anschreiben über E-mail, spricht man in Bamenda von *scamming* oder von den *scammers*, den Internetbetrügern.

Fotografieren kann in Kamerun auch ganz einfach als aggressiver Akt verstanden werden. Schon Susan Sontag und andere haben festgestellt, dass Fotografieren eine gewisse Aggressivität besitzt. So spricht man auf Deutsch nicht umsonst vom “Fotoschiessen“ oder auf Französisch und Englisch vom “Foto nehmen“ (*prendre une photo, to take a photo*) (Sontag

---

<sup>856</sup> Beobachtung in Bamenda am 31.7.09.

<sup>857</sup> Gespräch mit Ali am 2.8.09 in Bamenda.

1980:13). In Kamerun scheint nach meinen Eindrücken diese potentielle Aggressivität der Fotografie einiges stärker als etwa heute im deutschsprachigen Raum empfunden zu werden. Was Angst und Gefahr vor der Fotografie in Kamerun betrifft, so hat sich deren allgemeines Image (*image*) wesentlich gewandelt: Noch zur Kolonialzeit, als im britischen Kamerun vor allem die Europäer fotografierten, sei das Image der Fotografie in der weiten Bevölkerungsmehrheit durchgängig von Angst und Gefahr geprägt gewesen, wie in Bamenda Pa Melville, ein 1934 geborener Mann und ehemaliger Regierungsfotograf, sich mir gegenüber äusserte. Erst in der postkolonialen Zeit habe sich im anglophonen Kameruner Grasland die Fotografie in ein überwiegend mit Freude [siehe Punkt c) oben] verbundenes Medium verändert: Denn nun fotografierten afrikanische Fotografen, welche – beispielsweise mit ihren Fotokulissen - die Bedürfnisse der afrikanischen Bevölkerung abdeckten (Kapitel 2.1.2. und 2.5.).<sup>858</sup> Auch Jürg Schneider stellt hinsichtlich der Porträtfotografie im 19. Jahrhundert fest, dass im subsaharischen Raum die Angst vor der Fotografie je nach Region und in je unterschiedlichem Tempo einer Begeisterung weichen konnte (Schneider 2011:104-115; Kapitel 4.6.).

3) Zur Angst vor der Spionage und der Gefährdung der Sicherheit: Diese Angst besteht unter anderem von Seiten des kamerunischen Staates. Es gibt in Kamerun - wie in anderen subsaharischen Ländern - einige regionale Zonen und Objekte, welche nicht fotografiert werden dürfen. Darunter zählt zum Beispiel das Fotografieren von Brücken, von Banken, von behördlichen Einrichtungen sowie von militärischen Sicherheitsgebieten wie zum Beispiel das Gebiet rund um das alte deutsche Gouverneurshaus in Buea, das alte deutsche Fort in Bamenda, der Präsidentenpalast in Yaoundé, die Innenstadt Yaoundés, die Flughäfen oder der Schiffshafen Doualas sowie auch die Sicherheitskräfte selbst etc. (vgl. Fuchs 2001:38).

Ein Fotografieren in solchen verbotenen Zonen, kann durchaus zu Problemen führen. So bin ich am 29.9.03 mit zwei Kommilitonen in der Innenstadt Yaoundés von einem Polizisten in Zivil angehalten worden. Meine beiden Kommilitonen hatten rund um das *Hotel Hilton* fotografiert. Dabei kamen die dortigen Ministeriengebäude und Banken ebenfalls aufs Bild, was der Polizist beanstandete: Es sei dies aus Sicherheitsgründen eine Zone mit Fotografieverbot. Er wollte die Pässe meiner beiden Kommilitonen sehen und die Filme in den Kameras beschlagnahmen. Schliesslich drohte er ein Verhör auf dem Polizeiposten an. Erst nach einer längeren Verhandlung über die zu zahlende "Gebühr" (Bestechungsgeld) konnten wir uns schliesslich entfernen. Die Forschung über die Botschaften der Fotografie könnte fortgesetzt werden.

---

<sup>858</sup> Gemäss Gespräch mit Pa Melville vom 18.2.06 in Bamenda.

## 6. Übersichten: Die Fotografie im Vergleich mit anderen Medien in Bamenda

Ein Medium sollte immer zusammen mit den anderen verfügbaren Medien betrachtet und verstanden werden. Dazu bietet sich ein Vergleich der Medien an. Ein solcher Vergleich wird wichtige lokale medial-strukturelle Bedingungen der Fotografie und der anderen, die Fotografie teils konkurrierenden Medien aufzeigen. Die Vor- und Nachteile der Fotografie in der lokalen Medienlandschaft Bamendas werden so offensichtlich. Zugleich wird der Vergleich der verschiedenen Medien allgemeine Aspekte aufzeigen, die in Bamenda in Bezug auf die Medienwahl essentiell sind. Damit legt der hiesige Medienvergleich grundlegende Handlungsperspektiven und -spielräume (*agency*) der AkteurInnen in Bamenda offen. Der folgende Medienvergleich beruht auf meinem Kenntnisstand nach Abschluss der Feldforschungen im Jahr 2009.

Bei der Analyse der Medienkultur Bamendas kann man meines Erachtens vor allem auf drei Bereiche besonderes Augenmerk legen, in welchen die AkteurInnen mit mehr oder weniger strukturellen Zwängen und Anreizen zu tun bekommen – und dabei bei der Wahl des Mediums gleichwohl eine gewisse *agency* (Handlungsspielräume) besitzen können. Diese drei heuristischen Bereiche, die ich hier für die Medienanalyse herausgreife, sind: die Ökonomie, die Technik und die “übrige Kultur“ betreffend eines Mediums (Abb. 311a, 311b und 311c). Der letzte Bereich soll hier “*übrige Kultur*“ heißen, weil die Bereiche “Technik“ und “Ökonomie“ ebenfalls als Teil der menschlichen Kultur zu betrachten sind. Die Bereiche “Technik“ und “Ökonomie“ werden hier gesondert behandelt, da sie mir für eine Medienanalyse besonders wichtig erscheinen. Die drei hier genannten heuristischen Bereiche dürften auch sonst bei medienwissenschaftlichen Untersuchungen - und damit nicht nur im Hinblick auf die Medienwahl - oft hilfreich sein. Manchmal mögen die folgenden Aspekte banal erscheinen. Das ändert jedoch nichts daran, dass sie wichtig sind und dass an sie überhaupt erst einmal gedacht werden muss.

Die im Folgenden erörterten kulturellen beziehungsweise strukturellen Bedingungen von Medien müssen wie immer als im Prinzip historisch wandelbar betrachtet werden. Dies im Sinn von Giddens Strukturierungstheorie, nach welcher Strukturen durch die ihnen entsprechenden Praktiken fort dauern, aber sich ebenso durch veränderte Praktiken wandeln können (Kapitel 1.4.2.).

Im Folgenden soll die Fotografie mit den folgenden Medien verglichen werden: der Bildhauerei in Form der Zementstatue, der Malerei und mit dem Video. Der Vergleich dieser Medien mit der Fotografie bietet sich an, weil sie mit ihr das in Bamenda und in vielen subsaharischen Ländern geläufige Genre des bürgerlichen Porträts (korrektes formelles elitäres



Porträt) teilen (Abb. 246, 311a bis und mit Abb. 311c; vgl. Wendl/Behrend 1998). Bei diesem Genre kann deshalb eine gewisse Konkurrenz zwischen den Medien bestehen, welche, was wie erwähnt besonders interessant ist, den AkteurInnen unter *günstigen* Umständen Handlungsspielräume (*agency*) ermöglichen *kann*. Vorrausschickend ist zu bemerken, dass das Medium Video als einziges der hier verglichenen Medien kein eigentliches Genre des bürgerlichen Porträts als unbewegtes Bild im Repertoire hat. Doch soll das Medium Video trotzdem hier in den Vergleich aufgenommen werden: Denn wenngleich das Video an sich für das bewegte Bild steht, so tritt gleichwohl in lokal produzierten Videos das bürgerliche Porträt auf. Dies insbesondere bei den Dokumentationen von gesellschaftlichen (Familien-)Anlässen, also im Genre der Anlassvideos. Die Anlassvideos zeigen Bilder, die teils sozial und kulturell durchaus im gleichen Sinn wie das des unbewegten Bildnisses (*picture*) eines bürgerlichen Porträts verstanden werden können: Die AkteurInnen präsentieren sich bei solchen Anlässen gerne in bestmöglicher formeller und damit in korrekter formeller und elitärer beziehungsweise in bürgerlicher Kleidung. Dabei kann es sich zum Beispiel bei Männern um einen Herrenanzug mit Krawatte oder auch um das sogenannte *traditional gown* handeln (Kapitel 2.8.1.). Solche gute Kleidung ist durchaus angezeigt bei (Familien-)Anlässen wie zum Beispiel bei Geburtsfeiern (*born house*), bei Hochzeiten, bei Bestattungen sowie bei Toten-/Ahnenehrungsfesten (*cry-die*) etc. (Kapitel 2.8.5.).

Dass die Medien Bildhauerei, Fotografie, Malerei und Video abgesehen vom Genre des bürgerlichen Porträts noch eigene, eher ihnen spezifische Genres besitzen, soll im folgenden Vergleich nicht im Fokus stehen. Hierbei treten die Medien miteinander und mit der Fotografie kaum in Konkurrenz, weshalb sich Vergleiche mehr oder weniger erübrigen – zumindest, was die hier interessierende Entscheidungs- und Handlungsperspektive der AkteurInnen betrifft.

Um einen gewissen Überblick fürs Thema zu liefern, seien hier gleichwohl beispielhaft einige medienspezifische Genres kurz genannt, bevor schliesslich der eigentliche Medienvergleich hinsichtlich des Genres des bürgerlichen Porträts beginnen soll.

Bei den Zementstatuen sind beispielsweise neben dem Genre des bürgerlichen Porträts von Menschen auch die relativ seltenen Darstellungen von Tieren wie Löwen oder Adler sowie allenfalls abstrakte Plastiken zu nennen. Tierstatuen können unter anderem der Dekoration grösserer städtischer Plätze oder dann der Verschönerung der Anwesen reicher Leute dienen. Letzteres, indem sie im Garten, vor dem Eingang der Villa oder im Gebäude der Villa selbst platziert werden.

Die Malerei wiederum besitzt neben dem Genre der Porträtmalerei im Sinne eines bürgerlichen Porträts auch die Genres der Strassenschildmalerei für Geschäfte und Läden, der Fotokulissenmalerei für Fotostudios und der Kunstmalerei im Sinne der *fine arts* (vgl. Förster 2006:341-361).

Das Medium Video besitzt ebenfalls seine eigenen Genres, die es sonst mit den Genres der Fotografie kaum direkt vergleichbar machen. Spezifisch für das Video sind beispielsweise die groben Genres "Schauspielfilm" oder "Musik-Video-Clip", die in Bamenda gelegentlich lokal produziert werden (vgl. Ajibade 2012:37-44).

Nach diesen Vorbemerkungen soll der versprochene Medienvergleich hinsichtlich des bürgerlichen Porträts (korrektes elitäres formelles Porträt) folgen. Die Abb. 311a bis und mit Abb. 311c geben dazu einen guten Überblick. Sie legen dar, wie sich die AkteurInnen angesichts der strukturellen Bedingungen (Eigenschaften der Medien), angesichts ihrer Bedürfnisse oder Wünsche für das eine oder andere Medium entscheiden können. Die auf den Abb. 311a, Abb. 311b und 311c enthaltenen Informationen sollen im Folgenden ausformuliert werden.

Als Erstes soll der Medienvergleich im Bereich "Ökonomie" in Textform dargestellt werden. Dabei wird auf die Aspekte der Produktionskosten und des Vorkommens der einzelnen Medien eingegangen (Abb. 311a). Ein Vorteil des Mediums Fotografie im Bereich Ökonomie ist in Bamenda heutzutage, dass es allgemein günstiger ist gegenüber anderen Medien wie Malerei, Video oder bemalten (Zement-)Statuen (Abb. 311a). Die heutigen EinwohnerInnen Bamendas, wenn sie denn ihre eigene mediale Darstellung im Sinne eines bürgerlichen Porträts wünschen, können oft nur den Weg einer Fotografie einschlagen. Denn die Fotografie ist für viele Leute in Bamenda zumindest im Postkartenformat (bis und mit 13 x 18 cm) erschwinglich. Und manchmal können sich die EinwohnerInnen Bamendas auch fotografische Vergrößerungen leisten. Dagegen kommen die anderen Medien aus finanziellen Gründen meist gar nicht erst in Betracht (Abb. 311a): Ein Porträtgemälde oder eine Zementstatue kostet im Normalfall einiges mehr als ein vergrössertes Foto.

Im Hinblick auf das bürgerliche Porträt leisten eine vergrösserte Porträtfotografie in einem Format grösser als 13 x 18 cm sowie ein Porträtgemälde in der häuslichen Stube (*salon/parlor*) oder an Totenfesten wie Bestattungen oder Ahnenehrungsfesten (*cry-dies*) eine gute Repräsentation der darauf zu sehenden Person. Auch gegenüber einer teuren Zementstatue oder einem relativ teuren Porträtgemälde zur Grabmarkierung und Grabschmückung bietet eine auf dem Grabstein platzierte Fotografie den erwähnten Kostenvorteil (vgl. Kapitel 4.3.1.5.; vgl. Abb. 286). Aufgrund dieser Kosten sind Fotografien im Postkartenformat oder in vergrößerter Form in Kamerun ganz allgemein sehr viel häufiger zu sehen als Statuen oder

Porträtmalereien (Abb. 311a). Zementstatuen und Porträtgemälde sind relativ selten. Zementstatuen im Sinne des bürgerlichen Porträts sind am ehesten vor beziehungsweise auf den privaten Anwesen wohlhabender Leute oder etwa vor respektive in den Palästen der *fons* zu erblicken (Abb. 312). Dass eine Statue ein Grab schmückte, konnte ich in Bamenda nur in einem Fall ausmachen. Neben der Statue befand sich sogar eine Porträtmalerei auf diesem Grab, die durch einen wind- und wasserdichten Glaskasten geschützt wurde (Abb. 313).

Die Fotografie besitzt den Vorteil, dass sie für das Dokumentieren von sozialen Anlässen eingesetzt werden kann (Kapitel 2.8.5.). Diesbezüglich wird die Fotografie nur durch das Medium Video konkurrenziert. Doch ist die Fotografie gegenüber der Video-Dokumentation günstiger. Dies, obschon die Preise für Videodokumentationen seit den 1990er Jahren erheblich gefallen sind (Kapitel 4.3.6.; Abb. 311a).<sup>859</sup>

Was den Erhaltungsaspekt der Medien anbelangt, besitzen in Bamenda Zementstatuen sowie die Porträtmalerei – zumindest bei Kennern – das Image und den Vorteil, besser zu überdauern als die papierene Fotografie, die digitale Fotografie auf CDs oder die heute in Bamenda üblichen digitalen Videos auf CVDs und DVDs (Abb. 311a). CDs, CVDs oder DVDs sind in Kamerun meist von geringer Qualität, da sie oft aus chinesischer Billigproduktion stammen. Ausserdem zerkratzen in Bamenda sehr leicht Staubkörner solche Datenträgerscheiben, wodurch sie für die Geräte unlesbar werden. Bamenda ist eine für den sub-saharischen Raum durchschnittliche Stadt mit vielen nicht asphaltierten und gerade in der Trockenzeit sehr staubigen Strassen. Unter dem Konservierungsaspekt sind dünne Datenträgerscheiben (CDs, CVDs, DVDs) zudem im Nachteil, weil sie sehr leicht zerbrechen können (Abb. 311a). Das kann in den vielen Haushalten mit Kindern, bei der Mitnahme und Fahrt auf holprigen Strassen sowie angesichts des unsanften Umgangs mit dem Gepäck oder auch durch das gedrängte Sitzen in Taxis und Bussen relativ leicht passieren (Abb. 311a). Trotzdem haben mir – wenn ich nachgefragt habe – alle InformantInnen mitgeteilt, dass sie grundsätzlich, und wenn sie es sich leisten könnten, bei einem Familienanlass eine Digitalvideo-Reportage gegenüber einer Fotodokumentation favorisieren würden. Sie waren der Ansicht, dass das Video einen Anlass vollständiger dokumentiere und dass das digitale dem analogen Video überlegen sei – durchaus zutreffende Gesichtspunkte, die in diesem Kapitel weiter unten erörtert werden.

Dass, wenn das Geld vorhanden wäre, einer Video-Reportage gegenüber einer Fotodokumentation der Vorzug gegeben würde, hat sicherlich damit zu tun, dass ein digitales Video der

---

<sup>859</sup> Da Digitalkompaktkameras heute die Möglichkeit bieten, Videos aufzunehmen und seit relativ Kurzem Digitalkameras in Bamenda verbreitet sind (Kapitel 2.1. und 2.3.1.), dürfte in absehbarer Zeit bald jeder Fotograf in der Lage sein, Videodokumentationen anzubieten. Dies dürfte in Bamenda den Preis für Anlassvideos weiter fallen lassen.

Inbegriff von Modernität wie auch von Prestige ist. Die Prestigeträchtigkeit des Mediums Video per se ergibt sich durch seine fortschrittliche Technik wie durch die relativ hohen Kosten einer Videodokumentation (Kapitel 2.8.5.; Abb. 311c).

Die Haltbarkeit der analogen Farbfotografie (auf Fotopapier) wird von älteren InformantInnen schlechter eingestuft als jene der Schwarzweissfotografie (Abb. 311a). Die mehr als zwanzig Jahre alten Schwarzweissfotografien sind heute in den Haushalten immer noch in guter Qualität zu finden, während Farbfotos aufgrund der eher schlampigen Fotolaborarbeiten schon nach wenigen Jahren ausgebleicht oder feucht und von Schimmel befallen werden können. Demgegenüber wussten (und wissen) die alten Fotografen mit Lehrabschluss während der Dunkelkammerarbeiten ihre Schwarzweissfotos chemisch gut zu fixieren. Allerdings gilt in Bamenda die Farbfotografie gegenüber der Schwarzweissfotografie als viel schöner. Trotz der besseren Konservierung wünscht heute in Bamenda praktisch niemand mehr Schwarzweissfotos (Kapitel 2.1.). Heute, im Jahr 2013, herrscht in Bamenda bei manchen Leuten wiederum die Meinung vor, dass analoge Farbfotoabzüge dauerhafter seien als digitale und mit Druckertinte hergestellte Fotos. Es gibt deshalb Leute, die bei für sie besonders wichtigen Aufnahmen analoge Fotos wollen.<sup>860</sup>

Unter dem Gesichtspunkt der Zeigepraktikabilität der Medien in Bamenda (Abb. 311a) hat die Fotografie auf Fotopapier gegenüber dem digitalen Foto in anderen Medien wie dem Video, dem Mobiltelefon oder dem Internet den Vorteil, keine weitere Infrastruktur zu benötigen. So braucht die Fotografie als Papierabzug ungleich der digitalen Fotografie oder dem Video für den Konsum keine elektrischen Strom und Lese- und Anzeigergeräte. Um Fotografien auf Papierabzügen zu zeigen, genügen das Tageslicht oder – und wenn es sein muss – sogar der Schein des Feuers. Dass die analoge Fotografie gegenüber dem Video keine elektrischen Lese- und Anzeigergeräte benötigt, ist ein nicht zu unterschätzender Vorteil, hat doch in einer Stadt wie Bamenda aufgrund der Geldknappheit nicht jeder Haushalt die Finanzen, um sich ein DVD-Gerät und einen Fernseher anzuschaffen. Ohne Stromanschluss und Geräte gibt es nur die Möglichkeit, einen entsprechend ausgestatteten Bekannten aufzusuchen (vgl. Förster 2001:155-156). In Bamenda sind Stromausfälle nicht selten, was ebenfalls ein Nachteil für das Medium Video ist. Man muss damit rechnen, dass man (Anlass-)Videos nicht immer Freunden und Verwandten zeigen kann, die auf Besuch kommen.

Ein Nachteil des Mediums Video ist, dass es für den Konsum eine Stunde und mehr benötigt (schlechte Zeigepraktikabilität). Demgegenüber können Fotoabzüge, ein Porträtgemälde oder vielleicht sogar eine Skulptur sehr schnell rezipiert werden (Abb. 311a). Aufgrund des gros-

---

<sup>860</sup> Gemäss E-Mail von François Kuetche (*François State Photos*) vom 10.9.13.

sen Zeitkonsums werden Videos von Familienanlässen oder nigerianische Nollywood-Videofilme<sup>861</sup> einem Gast auf Besuch relativ selten gezeigt. Die Videos von Familienanlässen werden häufig nur Familienmitgliedern oder sehr guten FamilienfreundInnen vorgespielt. Denn bei ihnen kann man wegen der sozialen Nähe ein grösseres Interesse am Familienanlass voraussetzen.

Fotos sind generell sehr praktisch, um sie Gästen im Haus zu zeigen, wie zum Beispiel der Fotograf *Flash Photo* (anonymisiert) in Bamenda gemeint hat: Sie nähmen während eines Hausbesuchs nicht so viel Zeit in Anspruch und können bei Desinteresse auch relativ rasch durchgesehen oder wieder beiseite gelegt werden. Fotos können so betrachtet einen gewissen Kompromiss darstellen, um sich als GastgeberIn vorzustellen und/oder um Beeindruckungsmanagement zu betreiben, ohne dass sich die Gäste damit länger befassen und allenfalls langweilen müssen.<sup>862</sup>

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Medienvergleich bezüglich der Ökonomie ist die allgemeine Gebrauchspraktikabilität, die Handlichkeit und die Transportierfähigkeit eines Mediums oder Medieninhalts (Abb. 311a). Dies ist eine sehr grundsätzliche Bedingung des Mediengebrauchs. Ein Lichtbild auf Fotopapier ist nicht nur leicht und wie erwähnt ohne weitere Geräte handzuhaben, es ist zumindest im Passfotoformat oder im häufigen Postkartenformat auch sehr leicht transportierbar. Die leichte Transportierbarkeit ist ein Vorteil der Fotografie auf einem Fotoabzug sowie des Videos auf einer Datenträgerscheibe (CD, CVD, DVD) gegenüber Medien wie der Malerei mit ihrem üblicherweise relativ unhandlichen grossformatigen Porträtgemälde oder der gar schweren Zementskulptur (Abb. 311a). Medien oder Medieninhalte, die leicht transportierbar sind, bieten sich eher zur Überbrückung des Raums beziehungsweise zur Zirkulation und Distribution an. Ein Medium wie die Fotografie kann als Papierabzug zum Beispiel brieflich versandt oder leicht auf Reisen mitgenommen und am Zielort ohne Verzug weiteren Leuten gezeigt oder überbracht werden (Kapitel 3.1.).

Seit ungefähr der Jahrtausendwende hat in der Stadt Bamenda das Internet die Briefpost in erheblichem Masse zu ersetzen begonnen und damit hat auch das Porträtfoto seine frühere Funktion als "Postkarte" - mit Mitteilungen auf ihrer Rückseite beschriftet und etwa in einem Brief versandt - stark eingebüsst. Heute werden Fotos häufig in Internetcafés gegen eine Gebühr gescannt, worauf man sie digitalisiert per E-mail versenden kann. Das ist schneller und zuverlässiger (Kapitel 3.1.).

---

<sup>861</sup> Der Ausdruck "Nollywood" für das nigerianische Massenfilmgeschäft ist eine Anlehnung an die US-amerikanische Hollywood- und an die indische Bollywood-Filmindustrie (Kapitel 2.8.2.3.).

<sup>862</sup> Gemäss Gespräch mit *Flash Photo* (anonymisiert) am 31.1.06 in Bamenda.

Im medientechnischen Bereich spielen die Vergrösserungsmöglichkeiten eine soziokulturell wichtige Rolle (Abb. 311b). Im Grunde gilt, dass ein Porträt umso mehr sozial repräsentativ ist, je grösser es ausfällt. Je grösser es ist, desto mehr erweckt es ohne aktive Zeigehandlungen Aufmerksamkeit – allein durch sein unübersehbares Format. Hierbei besitzen die Porträtmalerei und die (Zement-)Statue Vorteile, da sie normalerweise in einem grossen Format hergestellt werden. In beiden Medien können Porträts bis hin zur Lebensgrösse lokal produziert werden. Dagegen sind in Bamenda die Möglichkeiten beschränkt, Fotografien zu vergrössern. Fotografische Vergrösserungen mit einer Seitenlänge von mehr als ungefähr 60 cm konnten bis zum Abschluss meiner Forschungen in Bamenda im Jahr 2009 von den Fotolabors und Fotografen nicht bewerkstelligt werden.<sup>863</sup> Auch einem allfälligen Vergrösserungswunsch von Videobildern konnte und kann in Bamenda kaum nachgekommen werden. Die entsprechenden Projektoren sind in Bamenda kaum zu finden. Auch würde es zumeist an Geld mangeln, solche Projektoren zu mieten oder zu kaufen. Bezüglich der Porträtvergrösserung besitzen also, was allein die lokale Produktion in Bamenda betrifft, die Medien Fotografie und Video Nachteile gegenüber den Medien Malerei und Bildhauerei (Zementstatue). Lange Zeit und noch während meinen diesbezüglichen Forschungen bis 2009 war es in Bamenda so, dass man für ein Bildnis (*picture*) grösser als ungefähr 60 x 60 cm - sei es zur eigenen sozialen Repräsentation oder zur Ehrung einer lebenden oder verstorbenen Person - entweder auf die teure Porträtmalerei<sup>864</sup> oder dann auf die überaus teure (Zement-) Statue zurückgreifen musste (vgl. Abb. 311b).<sup>865</sup> Der einzige Ausweg, um sehr grosse Fotoformate zu bestellen, war der Weg in eine Grosstadt wie vielleicht Douala. Doch wenn man genug Geld besass, sah man vielleicht davon ab und gab eher ein Porträtgemälde oder gar eine bemalte und beinahe lebensechte (Zement-)Statue in Auftrag. Heute allerdings, im Jahr 2013, soll es offenbar dem Fotolabor *Laguna Photo* (ehemals *Logona Photo*) möglich sein, fotografische Vergrösserungen mit bis zu drei Metern Seitenlänge herzustellen (Kapitel 2.6.).

---

<sup>863</sup> Gemäss Beobachtungen und Gesprächen mit Fotolaborangestellten und mit Fotografen in den Jahren 2005 bis 2009.

<sup>864</sup> Es ist übrigens im sub-saharischen Raum keine unumstössliche Bedingung, dass die Porträtmalerei mehr kostet als eine vergrösserte Porträtfotografie. So erwähnt Jewsiewicki (1991:145), dass während den 1970er Jahren in Zaire eine Porträtmalerei einer vergrösserten Porträtfotografie unter anderem vorgezogen wurde, weil sie günstiger war!

<sup>865</sup> Ähnliches wie für die Vergrösserung des elitären korrekten Porträts trifft auch wie erwähnt auf die Vergrösserung der Fotokulissen zu: Grosse Fototapeten, die man im Fotostudio als Fotokulisse an der Studiowand festmachen könnte, liessen sich in Bamenda – zumindest bis 2009 - nicht herstellen. Solche grossen Fototapeten waren in Kamerun bis 2009 nur importiert erhältlich und teuer. Lokal liessen sich gegenständlich-darstellende grossformatige Fotokulissen anhand von fotografischen Vorlagen “bloss“ mittels Malerei auf Sperrholzplatten herstellen, was zudem gegenüber den importierten Fototapeten günstiger kommt (Kapitel 2.5.3). Allerdings sind die von den lokalen Malern hergestellten Fotokulissen in Bamenda immer weniger beliebt (Kapitel 2.5.2.). Fototapeten bieten gegenüber gemalten Kulissen den Vorteil, dass sie als Hintergrund auf den Fotos realistischer aussehen (Kapitel 2.5.3.).

Eine lebenssechte Zementstatue bietet übrigens mit ihrer Dreidimensionalität – wie InformantInnen ansprachen – eine in Bamenda geschätzte körperliche und "lebensechte" Repräsentation (Abb. 311b).<sup>866</sup> Andererseits gibt und gab es offenbar die Meinung, dass eine (vergrösserte) Fotografie nach dem Tod eines *chief* oder eines Notablen eine gleichwertige oder schönere Erinnerung darstellen werde als eine traditionelle Holzstatue oder -maske. So wurden früher am Palast von Bafut nahe der Stadt Bamenda idealisierte Holzmasken und damit "Kopfporträts" von verstorbenen Fons und Notablen hergestellt. Wie ein Mann des Palasts von Bafut mir erklärte, müsse man heute solche Holzmasken nicht mehr schnitzen, da man heutzutage die Fotografie zur Erinnerung habe!<sup>867</sup> Ähnlich hielt der Afrikanist Diederich Westermann (1939:102; zitiert nach Schneider 2011:155) fest, dass viele afrikanische Oberhäupter der Meinung waren, dass sie ein vergrössertes Porträtfoto nach ihrem Tod schöner repräsentieren würde als eine Holzstatue. Allerdings lassen sich (hölzerne) Ahnenstatuen religiös-rituell wohl kaum je durch Fotos ersetzen und manchmal mag wohl eine Ahnenfigur mit einer idealisierten Darstellung der verstorbenen Person würdevoller erscheinen als ein Foto mit einem realistischen Porträt (vgl. Borgatti 1990:31-32; vgl. Förster 2005a:33-34).

Ein nächster zu vergleichender "technischer" Aspekt sind die gestalterischen Möglichkeiten, welche die verschiedenen lokal und in Bamenda produzierten Medien bieten (Abb. 311b). Bei der Fotografie haben sich in Bamenda die Gestaltungsmöglichkeiten im Lauf der Zeit immer wieder verändert, was auch in den sub-saharischen Fotokulturen generell beobachtet werden kann (vgl. Wendl/Behrend 1998). In der Ära der Schwarzweissfotografie war es den Fotografen in Bamenda möglich, gegen Aufpreis Fotos von Hand zu retuschieren und kolorieren (Kapitel 2.6.). Im der Schwarzweissfotografie nachfolgenden Zeitalter der analogen Farbfotografie waren dann jedoch die gestalterischen Möglichkeiten der Fotografen einigermaßen begrenzt. Die allermeisten Fotografen in Bamenda konnten analoge Farbfotos, die nun in den Fotolabors hergestellt wurden, nicht retuschieren. Das seit jeher aus Kostengründen offenbar selten nachgefragte Kolorieren wurde mit Farbfotos sowieso überflüssig (Kapitel 2.6.). Behelfsmässig konnten die Fotografen Farbfotos nur durch abfotografierte Foto-Collagen, fotografische Mehrfachbelichtungen oder Fotofilter auf den Kamera-Objektiven "bearbeiten" (Kapitel 2.6.). Doch heute tut sich die Tür zur Fotobearbeitung wieder weit auf und wird in

---

<sup>866</sup> So meinte Pa Paul hinsichtlich den bemalten Zementstatuen: „*It is nice to remain with a statue!*“ Und er meinte damit im Gesprächskontext ganz klar, dass es schön sei, nach dem Tod in dieser dreidimensionalen Körperlichkeit sowie als respektierte Person beziehungsweise gar als Ahne in dieser luxuriösen Weise den Menschen in Erinnerung zu bleiben (gemäss Gespräch vom 17.4.06 in Bamenda). Und Pa Wallace, ein Schmied (*blacksmith*) sowie ein Zementstatuenhersteller in Bamenda, hat mich ebenso wissen lassen, dass man mit einer Statue und mit ihrer Dreidimensionalität eben besser repräsentiert sei als mit anderen Medien (gemäss Gespräch vom 7.4.06 in Bamenda).

<sup>867</sup> Gemäss Begebenheit vom 8.10.03 in Bafut.

Bamenda (und anderswo im sub-saharischen Raum) auch bereits gegen Aufpreis genutzt: Der Computer und Bildbearbeitungsprogramme machen es möglich. Ein paar Akteure in Bamenda benutzten hierzu im Zeitraum von 2006 bis 2009 bereits Photoshop (Kapitel 2.6.; Abb. 311b). Heute, im Jahr 2013, ist die digitale Bildbearbeitung in Bamenda ziemlich verbreitet (Kapitel 2.1.2. und 2.6.).

Die Medien Malerei und Bildhauerei (Zementstatue) hatten gegenüber der Fotografie schon immer den Vorteil, dass sie ziemlich freie gestalterische Möglichkeiten boten und bieten (Abb. 311b; vgl. Jewsiewicki 1991:145). So sind in der Porträtmalerei Verschönerungsmöglichkeiten beim Hintergrund, beim Gesicht durch dessen Verjüngung sowie bei der Kleidung etc. ohne weiteres möglich (Förster 2005a:36, 2005b:6) - alles Verschönerungsaspekte, die gerade in der Ära des analogen Farbfotos in Bamenda, die bis 2009 immer noch angedauert hat, nicht mehr vorhanden waren. Auch die Zementstatue bietet Verschönerungsmöglichkeiten hinsichtlich Kleidung und hinsichtlich einer Verjüngung durch Weglassen der Gesichtsfalten etc. Vergleicht man Porträtmalereien und Porträtstatuen mit den Porträtfotos, die den Malereien und Statuen als Vorlage dienen, kann man solche Verschönerungen durchaus hier und da entdecken.<sup>868</sup> Das Medium Video bietet bezüglich der "Porträts", der im Video zu sehenden Menschen, bislang keinerlei Bearbeitungsmöglichkeiten. Zumindest wird in Bamenda eine solche Bildbearbeitung nicht durchgeführt. Das wäre auch viel zu aufwändig. Allerdings wird in Bamenda ein *editing* der Videos gemacht. Dabei werden Videosequenzen zusammengeschnitten und manchmal auch "Spezialeffekte" wie das Einblenden von schriftlichen Titeln etc. bewerkstelligt (Abb. 311b).

Ein weiterer "technischer" Vergleichsaspekt sind die Produktionszeiten, welche die verschiedenen, hier verglichenen Bildmedien in Anspruch nehmen (Abb. 311b). Die Fotografie hat gerade gegenüber anderen Bildmedien wie der Malerei, der Bildhauerei und dem Video den Vorteil, sehr schnell produziert werden zu können, nämlich innerhalb eines Tages oder zweier Tage und bei ganz dringenden Fällen innerhalb einer Stunde. Eine Malerei hingegen nimmt samt der Zeit fürs Trocknen der Farben mindestens zwei, drei Tage in Anspruch und das Erstellen einer Zementstatue dauert natürlich noch länger. Das Video eines Anlasses wiederum ist samt *editing* nach meinen Erfahrungen frühestens nach zwei Tagen, aber meist erst nach einer Woche verfügbar (Abb. 311b).

Der Aspekt der Produktionszeit eines Mediums wird insbesondere dann wichtig, wenn jemand gestorben ist, das Begräbnis bald stattfinden soll und alles eilt, also auch die Herstellung eines vergrößerten Fotos des soeben verstorbenen Familienmitglieds, das an der Beerdi-

---

<sup>868</sup> Nach diversen Beobachtungen bei Pa Wallace sowie – was Zementstatuen betrifft – bei seinem Schüler *Betha Arts* (anonymisiert) in Bamenda.



gung gezeigt werden soll (Kapitel 2.8.5.). In solchen Fällen wäre also meistens gar keine Zeit für ein gemaltes Porträt vorhanden, das wie erwähnt zudem noch einiges teurer als eine vergrößerte Porträtfotografie wäre.

Wohlhabenderen Familien stünde jedoch auch im plötzlichen Todesfall der Weg eines gemalten Porträts offen. Denn solche Familien besitzen das Geld, um den Leichnam im Kühlhaus des grossen Regionalspitals in Bamenda lagern zu lassen (Kapitel 2.8.5. und 4.3.2.). Damit wäre grundsätzlich die Herstellungszeit für ein gemaltes Porträt zur Verwendung an der Beerdigung gegeben. Auch für ein später stattfindendes Totenehrungsfest (zum Beispiel einen *cry-die*) wäre es möglich, eine Porträtmalerei der verstorbenen Person in Auftrag zu geben. Doch scheint es nach meinen Eindrücken selten zu geschehen, dass für ein Totenfest extra ein Porträtgemälde der verstorbenen Person in Auftrag gegeben wird. Der Haupthindernisgrund dürfte wie gesagt der – relativ betrachtet - hohe Preis für ein gemaltes Porträt sein. Für Totenfeste aller Art werden zumeist Fotos verwendet – wohl auch, weil ein Foto die verstorbene Person für die Trauergäste aufgrund der visuellen Details sehr gut identifizierbar macht (Abb. 311b).

Nach dem medienökonomischen und medientechnischen Vergleich steht nun eine Komparation der Medien im heuristischen Bereich “übrige Kultur“ an. Abb. 311c stellt dar, wie die Medien anhand a) ihrer Verwendungszwecke und b) anhand ihrer kulturellen Botschaften verglichen werden können. Was a) die Verwendungszwecke betrifft, sind diese meist bereits in den obigen Vergleichen erwähnt worden. Sie sollen deshalb nicht nochmals wiederholt werden. Hingegen soll hier auf b) den Vergleich der kulturellen Botschaften der verschiedenen Medien eingegangen werden (Abb. 311c).

Medien können ihre ökonomischen Nachteile über ihre kulturellen Botschaften (teils) wettmachen. So sind Porträtmalereien und Zementstatuen ziemlich teuer, was wie gesagt ein Nachteil dieser Medien sein kann. Doch können andererseits gerade aufgrund dieser hohen Kosten eine bemalte Zementstatue oder eine Porträtmalerei viel gesellschaftliches Prestige und sozialen Respekt einfahren (Abb. 311c). Beide sind wie bereits erwähnt so teuer, dass sie sich in Bamenda nur wohlhabende Leute leisten können (Abb. 311a). Beide Medien vermitteln daher viel Luxus, Prestige und Macht - letzteres auch, weil in Kamerun mit Geld fast alles machbar und käuflich ist. Beide Medien sind so den Sphären hohen gesellschaftlichen Ansehens, also den Sphären hohen symbolischen Kapitals, zuzuordnen (Bourdieu 1992:94; Kapitel 1.4.2.).

Ein gemaltes Porträt und ein Porträt in Form einer Zementstatue sind aufgrund der erwähnten hohen Kosten etwas Besonderes und Seltenes (Abb. 311a). Porträtgemälde finden sich eher

nur in den Stuben reicher Leute und in den reicheren Palästen von *fons*. Und wie angetönt finden sich Statuen auf den Anwesen von reichen Leuten oder vor beziehungsweise in Palästen - wie etwa in den Palästen von Bali-Nyonga, Nkwen oder Bamessing. Zeigen die Statuen oder Porträtmalereien im Zusammenhang von Palästen einen früheren *fon* oder mehrere frühere *fons*, so ist dies als ein ehrwürdiges Erinnern der vergangenen Herrscher zu betrachten. Zugleich kann es eine Erinnerung an die "Blutlinie" und die Verwandtschaft des heutigen *fon* mit den früheren *fons* sein. Dadurch ergibt sich zu einem gewissen Teil die Legitimität des aktuell regierenden *fons* als rechtmässiger Nachfolger (Kapitel 4.3.1.4.). In Bamessing findet sich beispielsweise eine Zementstatue des alten *fon* in einem zweiten inneren Thronsaal, der auch als Gerichtsraum für traditionelle Angelegenheiten benützt wird. Die Statue ist gleich neben dem Podest, wo üblicherweise der *fon* auf seinem Thron(-hocker) Platz nimmt (Abb. 312). Die Statue soll nach Auskunft von Vertretern der lokalen Nobilität daran erinnern, dass der jetzige *fon* mit Hilfe des vormaligen *fon* regiere. Diese Statue des alten *fon* solle somit den älteren Prinzen in Erinnerung rufen, dass der jetzige *fon* der legitime Nachfolger ihres verstorbenen Vaters sei und dass sie dem regierenden *fon* den gleichen Gehorsam wie ihrem Vater schuldeten.<sup>869</sup>

Insgesamt lässt sich feststellen, dass porträtierende Zementstatuen wie auch die Porträtmalerei in verschiedenen Kontexten oft die Botschaften von hoher sozialer Reputation (Förster 2005a:36), Autorität, Respekt (soziale Distanz) sowie aufgrund der hohen Kosten auch von sozialer Distinktion in sich tragen können. Porträtmalereien und Statuen kommunizieren (auch aufgrund der Herstellungskosten), dass es sich bei der dargestellten Person um eine sehr wichtige und eine von hohem Rang handeln muss (Abb. 311c). Insbesondere die Bildhauerei beziehungsweise die (Zement-)Statue kann offensichtlich auch von ihren älteren traditionell-religiösen Ahnenkontexten zehren, in welchen sie seit jeher Autorität ausstrahlt (vgl. Förster 2013:412-414).

Auch vergrösserte Fotos mögen die Botschaften von hoher sozialer Reputation, Respekt, Luxus (Prestige), Autorität, sozialer Distanz und Distinktion verbreiten – nach meinen Eindrücken vor allem, wenn eine Seitenlänge des Fotos mehr als etwa einen halben Meter beträgt. Doch vermag die vergrösserte Fotografie aufgrund ihrer niedrigeren Kosten meines Erachtens die oben erwähnten Botschaften nicht in dem starken Masse vermitteln wie die Porträtmalerei oder die (meist grosse) Zementstatue (Abb. 311c).

Fotografien in Postkartengrösse besitzen von ihrem preisgünstigen Format her die Botschaften von erhöhter sozialer Reputation, Autorität, Respekt, sozialer Distanz und Distinktion

---

<sup>869</sup> Diese Auskunft erhielt ich am 22.11.06 beim Besuch des Palasts in Bamessing von Vertretern der dortigen Nobilität.

nicht *per se*. Sie können dies allenfalls durch ihre prestigeträchtigen Inhalte bewerkstelligen. Doch da Fotosammlungen mit Fotos im Postkartenformat anderen Leuten meist in die Hand gegeben werden und das Zeigen von solchen Fotos grundsätzlich als ein freundschaftlicher Akt gilt (Kapitel 5.2.), schwingt bei solchen Fotos oft auch die Botschaft der Freundschaft und *togetherness* mit (Abb. 311c).

Auch die hier zum Vergleich herangezogenen Videos von Familienanlässen beinhalten eine gewisse Botschaft von *togetherness*, da sie meist im Kreis der Familienmitglieder und der Freunde der Familie (*family friends*) vorgeführt werden. Andere Genres des Videos wie Musik-Video-Clips oder Schauspielfilme besitzen die Botschaft von *togetherness* im hier verstandenen Sinne kaum (Abb. 311c).

Als weitere kulturelle Botschaften kommen in Bamenda sowohl mit der porträtierenden Zementstatue, der Porträtmalerei, der Porträtfotografie oder mit dem Video von Familienanlässen häufig Konnotationen der Festlichkeit auf. Dies unter anderem, weil diese Medien oft im Zusammenhang von festlichen Momenten hergestellt werden. Die Zementstatue und die (grossflächige) Porträtmalerei besitzen meines Erachtens aufgrund ihrer hohen Kosten die Botschaft der Festlichkeit in erhöhtem Masse (Abb. 311c).

Diejenigen Medien, welche Informationen zu speichern vermögen, also insbesondere Bildhauerei (Zementstatue), Malerei, Fotografie und Video, weisen leicht auch die Botschaft von Geschichte respektive die Botschaft des Geschichtenerzählens (*storytelling*) auf - schliesslich sollen diese Medien oft Ruhmreiches für die Zukunft und die Nachwelt festhalten (Abb. 311c). Diese Arbeit hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Fotografie im Zeichen der Geschichte steht, indem Leute in Bamenda teils Fotos machen, um sicher zu sein, dass nach ihrem Leben wenigstens ein würdiges vergrössertes Foto zurückbleiben wird (Kapitel 2.4.1. und 4.3.2.; vgl. Haney 2004b:178-179). In Bamenda ist aus manchen Gesprächen ersichtlich geworden, dass Fotos im Genre des bürgerlichen Porträts auch im Hinblick auf das eigene und hoffentlich möglichst prestigeträchtige Begräbnis gemacht werden (Kapitel 2.4.1., 2.8.1., 2.8.5. und 5.2.; vgl. Haney 2004b:179)

Um den Vergleich der Medien und ihrer kultureller Botschaften abzurunden, sollen nun einige Aspekte einbezogen werden, die generell gelten und nicht nur die Herstellung, Distribution und Konsumtion des bürgerlichen Porträts betreffen.

Das Medium Fotografie, das Informationen detailliert speichert, kann die Botschaften von Aggression und Gefahr auslösen (Kapitel 5.2.). Dasselbe trifft in Bamenda meines Erachtens sogar noch stärker auf das Medium Video zu. Das Video kann im Gegensatz zur Fotografie mehr Information aufnehmen und speichern (darunter die Mimik und Bewegungen, aber auch

akustische Informationen), was es in manchen Situationen besonders "penetrant" und aggressiv erscheinen lässt. In Fotostudios war es mir kaum je möglich, die Verhandlung der fotografischen Inszenierung zwischen Kundschaft und Fotograf per Video zu filmen, während das dokumentierende Fotografieren eher eine Option war. Die Botschaften von Aggressivität und Gefahr kommen bei Fotografie und Video besonders hoch, wenn das Fotografieren oder Filmen ohne gegenseitiges Einvernehmen geschieht (Kapitel 5.2., Abb. 311c). Aggressiv erscheinen in solchen Situationen die Medien Fotografie und Video, weil man die zukünftige Handhabung solcher Fotos und Filme nicht unter Kontrolle hat. Schlecht wäre etwa, wenn solche Fotos und Videos mit einem unpassenden Kommentar irgendwo öffentlich erscheinen würden.<sup>870</sup> Und besonders bei der Fotografie ist der Gedanke nicht fern, dass sie zur Schadensmagie verwendet werden könnte (Kapitel 5.2.; Abb. 311c).

Im Kontext staatlicher Sicherheit kann sowohl beim Medium Fotografie (Kapitel 5.2.) als auch beim Video schnell der Verdacht auf Spionage aufkommen. AkteurInnen in Bamenda werden es zu meiden wissen, die Medien Fotografie und Video in Situationen einzusetzen, die solche Verdachtsmomente hervorrufen könnten. Malerei und Zementstatuen besitzen - zumindest in all den soeben erörterten Varianten - die Botschaften von Gefahr und Aggression kaum (vgl. Abb. 311c). Es sei denn, sie würden inhaltlich etwas Schlechtes oder Aggressives zur Schau tragen.

Medien mit einem Gehalt an mechanischer oder elektronischer Technik tragen allgemein die positiv gewerteten Botschaften des Fortschritts, der Modernisierung, der "Zivilisation" (*civilization*) in sich und sind dadurch auch mit der Botschaft der Freude verbunden. Der Umstand, dass diese mechanischen und elektronischen "Wunderdinge" üblicherweise nicht in Afrika hergestellt werden und von weit herkommen, scheint diese medialen Botschaften in Bamenda nur noch zu verstärken. Zu solchen "Medien des Fortschritts" gehören wie erwähnt beispielsweise die analoge und digitale Fotografie, das Fernsehen und das Video (Abb. 311c; Kapitel 5.2.). Auch andere technische Medien wie das Mobiltelefon oder das Internet besitzen in Bamenda die freudige Botschaft des "Fortschritts" (Kapitel 5).

Schon während meinen Forschungsaufenthalten 2005 – 2009 sind die Leute in Bamenda nicht mehr an analogen Videos auf Band interessiert gewesen, die es in Bamenda nach Auskünften von InformantInnen seit den 1990er Jahren gab. Die digitale Videotechnologie gilt in Bamenda unter Video-Kameramännern als der analogen überlegen, weil sie selbst bei schwierigen Lichtverhältnissen eine angemessene Belichtung zustande bringt. Die digitale Videotechnologie macht selbst die dunklen Bildbereiche mit den dortigen Gegenständen und Personen

---

<sup>870</sup> Beispielsweise gemäss Gespräch mit Ali am 2.8.09 in Bamenda.

immer noch einsehbar und identifizierbar. Ausserdem gilt vor allem auch eine CVD oder DVD unter Bamendas Bevölkerung als moderner und deshalb als prestigeträchtiger als die älteren Videobandkassetten. Aus emischer Sicht besitzt meinen Eindrücken nach das *digitale* Video die Botschaft von Modernisierung, Fortschritt und "Zivilisation" unter all den hier zu vergleichenden Medien (Fotografie, Malerei, Bildhauerei) am stärksten!

Wenngleich die Fotografie in Bamenda als gutes Dokumentationsmittel gilt, so hat sie – auch aus emischer Sicht - gegenüber dem Video den medientechnischen Nachteil, dass sie keine bewegten Bilder und keinen Ton liefern kann. Das Video gilt als besonders gutes Dokumentationsmittel von Anlässen. Eine minuziöse Dokumentation, dieses absolute Festhalten eines prestigeträchtigen Anlasses für später, wird nach den InformantInnen in Bamenda sehr geschätzt. Deshalb würden - wie bereits angesprochen - für Anlassdokumentationen viele Leute in Bamenda das Video gegenüber der Fotografie vorziehen, sofern sie sich eine Video-Reportage leisten könnten. Ähnlich der Video-Reportage gilt es auch bei der fotografischen Anlassdokumentation im Grunde als erstrebenswert, alle Aktivitäten und die anwesenden Personen eines Anlasses festzuhalten (Kapitel 2.8.5.). Dadurch sollen ganz offenbar der nicht alltägliche Anlass, der geleistete prestigeträchtige Aufwand und sein Ablauf auf ewig und möglichst vollständig in Erinnerung bleiben. Neben der nicht zu übersehenden Ausstattung des Festes mit teuer gemieteten Überdachungen mit Plastikplanen (*canopies*) sowie Stühlen hat auch die Anzahl geladener Gäste wie ebenso deren allfälligerweise hoher Status mit gesellschaftlichem Prestige zu tun. Der Aufwand des Anlasses wie auch die Gäste an einem Anlass zeigen sprichwörtlich in Bourdieus Sinn das ökonomische und soziale Kapital der Gastgeberseite (Kapitel 1.4.2. und 2.8.5.). Durch die minuziöse Dokumentation soll eine gute nachträgliche Teilnahme am Anlass abwesender Personen ermöglicht werden. Wie Fotos besitzen die Videos von Anlässen die Botschaft von Neuigkeiten (Kapitel 4.3.3. und 5.2.). Videos werden wie Fotos unter anderem auch Verwandten und FreundInnen gezeigt, um diese über Familienanlässe, Geschehnisse und Personen aufzudatieren. Wie erwähnt können Foto- und Video-Dokumentationen von Anlässen auch als Beweismittel dazu dienen, den im Ausland weilenden Familienmitgliedern zu zeigen, dass ihr überwiesenes Geld tatsächlich für den Anlass verwendet worden ist (Kapitel 4.3.7.; Abb. 311a und Abb. 311c).

Allerdings – und dies sei hier wiederholt gesagt - können die beschränkt vorhandenen finanziellen Mittel die Wahl des Mediums (Video, Fotografie) und den Umfang der Dokumentation eines Anlasses bestimmen. Geld ist in Bamenda für die meisten Menschen ein sehr knappes Gut (Abb. 311a und 311c).

Video und Fotografie besitzen also als Beweismittel und aufgrund ihrer minuziösen Dokumentation gegenüber anderen Medien wie der Malerei oder auch der (Zement-)Skulptur (Bildhauerei) den Vorteil, dass sie eine starke Botschaft der Authentizität besitzen (Abb. 311c). Fotografische Bilder und Videobilder gelten unter anderem wegen der Zuhilfenahme von "unbestechlichen" Apparaten nicht als handgemacht und manipulierbar.<sup>871</sup> Was durch die Linsen des Video- oder Foto-Kameraobjektivs aufgenommen worden ist, muss sich nach dieser Sichtweise auch tatsächlich abgespielt haben (Kapitel 5.2.).

Die minuziöse, authentische Dokumentation des Videos mit bewegenden Bildern und mit Ton kann - wie in Kapitel 4.3.6 erwähnt - auch den hohen Wert besitzen, das Weiterleben der Tradition sicherzustellen, da beispielsweise traditionelle Rituale, Tänze und Masken darauf zu sehen sind. Jedenfalls stellte die alte Ma Martha in Bamenda mir gegenüber fest, dass die traditionelle Musik und die traditionellen Tänze auf einem Video dazu beitragen, deren gute und korrekte Ausführung beizubehalten. Dabei schwang in ihren Worten mit, dass nur die korrekt durchgeführte Tradition die beabsichtigte Wirkung erziele und so den Menschen den Segen und Beistand der Ahnen (und Götter) bringen könne (Kapitel 4.3.6.).<sup>872</sup> Das Medium Video erscheint auch aus dieser Sicht wegen seiner vollumfänglichen Dokumentation anderen Medien überlegen.

Das Video macht es angesichts seiner minuziösen Dokumentation möglich, die verstorbenen Personen nochmals "lebendig" zu sehen und sie authentisch sprechen zu hören. So berichtet Till Förster von einem Fall aus der Côte d'Ivoire, bei welchem offenbar versucht wurde, über ein Video, das eine altgewordene und weise Frau eines Dorfes zeigte, mögliche (Ahnen-) Richtlinien zu eruieren, die ein gesegnetes und glückliches Leben bringen (Förster 2001:155-157). Im Kameruner Grasland – wie in vielen Teilen des sub-saharischen Raums – existiert die religiöse Ansicht, dass die Ahnen wünschen, dass man lebt wie sie gelebt haben. Das auf Erden gelebte Leben der Ahnen gilt häufig als Richtlinie für die Lebenden, um die Ahnen gut zu stimmen und ihren Segen zu erhalten. So bekam ich mit, wie Pa Anthony Besuch bekam. Der Besucher war der Sohn von Pa Anthonys verstorbenem Freund. Er erwähnte mir gegenüber freimütig, dass er Pa Anthony aufgesucht habe, um zu erfahren wie sein verstorbener Papa gewesen war und wie er sich verhalten müsse, damit es seinem Vater gefiele.<sup>873</sup>

Ein in Erinnerung zu rufender und auf Abb. 311c aufgeführter medial-botschaftlicher Vorteil des Videos ist, dass es gerade beim Abspielen und Zeigen sehr prestigeträchtig ist. Die An-

---

<sup>871</sup> Auf die Unterscheidung zwischen hand- und maschinengemachten Bildern hat unter anderem der Kunsthistoriker Ernst Hans Gombrich hingewiesen (Gombrich 1980:182; vgl. Kapitel 1.4.1.).

<sup>872</sup> Gemäss einem kurzen Gespräch mit Ma Martha, einer alten Frau, am 2.9.06 in Bamenda.

<sup>873</sup> Gemäss einem kurzen Gespräch mit dem Besucher in Pa Anthonys Haus am 2.1.07 in Bamenda.

schaffungskosten für Videolese- und Anzeigegeräte, das Anheuern eines Videomannes, das Bearbeiten und Schneiden (*editing*) des Videos sowie das Vervielfachen eines Videos für Familienmitglieder samt den zu kaufenden CDs, CVDs oder DVDs kosten schliesslich gutes Geld (Abb. 311a).

Abschliessend ist jedoch nicht nur von den Unterschieden, sondern auch von den Gemeinsamkeiten der hier verglichenen Medien Notiz zu nehmen: Wie praktisch alle Medien besitzen sie die Fähigkeit, Raum und Zeit überbrücken zu können und vermitteln damit die Botschaft der Raum-Zeit-Überbrückung (Abb. 311c; Kapitel 5.2.). Alle hier angesprochenen Bildmedien verweisen auf die Aufmerksamkeit, die ihnen von Menschen zumindest bei ihrer Herstellung geschenkt wurde. Damit besitzen alle hier behandelten Bildmedien eine gewisse ursprüngliche mediale Botschaft von Wichtigkeit im allgemeinen Sinn (Abb. 311c; Kapitel 5.2.). Ebenso dienen all die hier miteinander verglichenen Medien oft zur Beeindruckung, sei es wegen ihrer teuren Machart oder von ihren Inhalten her. Sie beinhalten im Kontext Bamendas häufig die Botschaft des Beeindruckenwollens (Abb. 311c: Beeindruckungsmanagement; Kapitel 5.2.). Während alle hier behandelten Medien eine gewisse Festlichkeit aufweisen, besitzen Porträtfotos im Postkartenformat und Anlassvideos zudem oft in höherem Mass die Botschaft der Freude (Abb. 311c). Solche Fotos und Videos zeigen meist festliche, fröhliche Momente und werden üblicherweise in einem freundschaftlichen Kontext gezeigt. Zudem porträtieren sie Menschen, was in einem freundschaftlichen Kontext mit viel Freude aufgenommen wird. Man sieht geliebte Menschen oder allenfalls auch Menschen, die inskünftig als Ressource nützlich sein könnten (*togetherness*; Abb. 311c). Die Botschaft von sozialer Distinktion steht daher bei der Fotografie und Video im Allgemeinen weniger im Vordergrund (vgl. Abb. 311c). Die Medien, die Porträts darstellen, tragen latent früher oder später die Botschaft von Trauer in sich. Praktisch jeder Mensch wird von Mitmenschen gemocht – und jeder Mensch segnet einmal das Zeitliche (Abb. 311c; Kapitel 5.2.).

Was die medial-kulturellen Botschaften der verschiedenen Medien betrifft, sei hier daran erinnert, dass sie strukturell zu nennende Qualitäten der Medien sind. Durch den Gebrauch eines Mediums ist es den AkteurInnen möglich, die ihm spezifischen Botschaften zu kommunizieren und damit auch ihr eigenes soziales Image oder das Image der Situation zu formen (Kapitel 3, 4 und 5).

## **7. Theoretischer Beitrag II: Transformationstypen des Bildes – ein heuristisch-theoretischer Ausblick**

### **7.1. Einführung und die Vorstellung grundlegender Transformationstypen**

Mit diesem Unterkapitel sowie den folgenden Unterkapiteln soll eine Übersicht über einige wichtige Transformationsmöglichkeiten von Bildern gegeben werden. Dieses Kapitel 7 will die Forschungsergebnisse dieser Arbeit zusammenführen und bildet einen Versuch, eine Antwort auf die dritte Hauptforschungsfrage nach den Transformationstypen im Bereich der Fotografie zu finden (siehe Kapitel 1.3.). Damit kommt dieses Kapitel der Forderung nach, aus dem empirischen Material eine Theorie zu entwickeln. Dieses Ziel war im von Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt "*Visual Culture in Urban Africa*", wovon diese Arbeit ein Teil ist (Kapitel 1.1.), verankert. Da die ethnographische Forschung über die Fotografie mit den zu berücksichtigenden Bereichen von Produktion, Distribution und Konsumtion so vielseitig und umfangreich ausgefallen ist, können hier Transformationstypen geliefert werden, die wohl bei manch anderen bildwissenschaftlichen Untersuchungen hilfreich sein können. Dieser Arbeit soll damit ein gewisser übergeordneter wissenschaftlicher Sinn verliehen werden. Eine Theorie und Heuristik der Transformationstypen könnte die Bildwissenschaften einen gewissen Schritt voranbringen.

Zur Reflexion der folgenden Unterkapitel gehört, dass hier aus Zeit-, Platz- und Kosten-Nutzen-Überlegungen keine genauen Definitionen der Transformationstypen geliefert werden sollen. Die folgenden Ausführungen werden in ihren eingeschlagenen Richtungen aber konkret genug sein, um den angestrebten wissenschaftlichen Ertrag zu erbringen.

Bevor zu den einzelnen Transformationstypen geschritten wird, sollen zuerst einige grundsätzliche Aspekte zum Begriff "Transformation" erörtert werden. Auf Deutsch kann man den Terminus "Transformation" gemäss Fremdwörterduden mit Ausdrücken wie etwa "Umwandlung", "Umformung", "Umgestaltung", "Übertragung" oder "Verwandlung" umschreiben (Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion 1990:788). Dabei ist zu beachten, dass die Rede von einer Transformation nicht absolut objektiv gegeben sein muss. Das Feststellen von Transformationen kann durchaus perspektivenabhängig sein. Es kommt beispielsweise darauf an, aufgrund welchen Aspekts oder ab welchem Veränderungsgrad man von einer Transformation sprechen will. Auch ist es möglich, dass Transformationen stetig und so langsam geschehen, dass sie nicht mehr wahrgenommen werden.

Der Begriff "Transformation" verweist generell auf einen Prozess und somit auf ein Vorher und ein Nachher. Damit besitzt jede Transformation naturgemäss eine kürzere oder längere Zeitspanne. Es soll hier darauf aufmerksam gemacht sein, dass in dieser Arbeit die Rede von



Transformation ganz grundsätzlich aufgefasst wird: Nach dieser Auffassung gilt selbst das menschliche Sehen und Schauen<sup>874</sup> als eine Transformation! Denn auch das Sehen oder Schauen ist ein zeitlicher Prozess mit einem Vorher und einem Nachher – so kurz oder so lange dieser Prozess auch immer dauern mag.

Die hier zur Diskussion stehenden Transformationstypen sollen nur als ein erster theoretisch-heuristischer Entwurf aufgefasst werden. Transformationstypen vorzuschlagen ist kein leichtes Unterfangen. Es gibt sehr viele Arten und Weisen, bildliche Transformationen zu betrachten. Die hier angesprochenen Transformationstypen sind jene, welche mich als Verfasser für diese Arbeit sowie für die Bildwissenschaften im Allgemeinen als wichtig und brauchbar dünken. Doch auch hier gilt: Welche Transformationstypen man als nützlich findet, ist eine Perspektivensache, denn dies kann von der Interessenlage beziehungsweise vom Untersuchungsgegenstand abhängen.

Der Sinn des folgenden Unternehmens ist, dass anhand der Aufstellung der bildlichen Transformationstypen auf Abb. 314 konkrete Fälle besser analysiert und als Phänomen besser verstanden und eingeordnet werden können. Bei der Analyse eines konkreten Falles kann versucht werden, jeden einzelnen auf der Abb. 314 erwähnten Transformationstyp auf den Untersuchungsgegenstand zu übertragen. Auch wenn ein Transformationstyp sich nicht auf einen untersuchten Fall anwenden lässt, kann dies unter Umständen zu einem besseren Verständnis eines Transformationsphänomens führen.

Des Weiteren ist zu beachten, dass sich die hier behandelten Transformationstypen gegenseitig häufig nicht ausschließen. Sie sind sogar oft komplementär. Die Transformationstypen können sich auch überschneiden. Das ist aufgrund der Komplexität des Bildlichen und zur Betonung gewisser wichtiger Perspektiven hinsichtlich Transformationen unvermeidbar. Ich lade die Leserin, den Leser dazu ein, sich von der Vielfalt der Transformationstypen (Abb. 314) nicht erschrecken zu lassen, sondern ungezwungen und spielerisch mit ihnen zu verfahren.

Das Erfassen von bildlichen Phänomenen mit Hilfe der hiesigen Transformationstypen kann bei einer wissenschaftlichen Analyse nur einen ersten Schritt darstellen. Ein zweiter Schritt – also ein weiterer Zweck der Transformationstypen – sollte die Untersuchung sein, durch welche Faktoren, Motoren, Anreize und Zwänge die jeweilige Transformation angetrieben wird/wurde. Untersucht man diese Antriebskräfte der häufigsten und typischsten bildlichen Transformationen in einer Gesellschaft, kann dies zu einer allgemeinen Analyse der jeweili-

---

<sup>874</sup> Der Modus des Schauens wird gegenüber dem Modus des einfachen Sehens als meist *längerer* Wahrnehmungsprozess verstanden, bei welchem eine gewisse Aufmerksamkeit erregt worden ist (Förster 2007:1; Kapitel 4.2.).

gen visuellen Kultur führen. Im Kapitel 7.8 finden sich einige Antworten hinsichtlich der in Bamenda verantwortlichen Antriebskräfte für bildliche Transformationen.

Wie aufmerksame LeserInnen bereits erkannt haben dürften, ist in diesem Kapitel von „Transformations-*Typen*“ und nicht mehr von „Genres“ die Rede. Dies, weil es sich nun nicht mehr wie beim Genrebegriff um kulturell existierende, sondern eher um wissenschaftliche Typen handelt. Die folgenden Transformationstypen können keine kulturell geprägte generische „Welten“ projizieren. Dies unterscheidet sie oft von den kulturell bedingten Genres (Kapitel 1.4.2.). Die Transformationstypen gründen zwar auf den empirisch gesammelten Daten dieser Arbeit, doch sind sie eher als theoretisch-heuristische Abstraktionen aufzufassen. Sie dürfen hier und da auch als Idealtypen in Max Webers (1980:3-4,9-10) Sinn angesprochen werden, da sie manchmal in ihrer reinen Form in der Realität nur schwer angetroffen werden können - so etwa die Transformationstypen betreffend Nachahmung und Kreativität im Kapitel 7.5.

Wie bereits die obigen Zeilen haben anklingen lassen, sollen im Folgenden die hier vorgeschlagenen Transformationstypen besonders anhand von Beispielen aus Bamenda illustriert werden. Damit soll aufgezeigt werden, dass sie dort an konkreten empirischen Fällen angewendet werden können und dass sie theoretisch-heuristisch nützlich sind.

Die Erörterung der Transformationstypen wird oft mit kurzen Verweisen auf bereits vorhandene theoretische Ansichten in der wissenschaftlichen Literatur einhergehen. Diese Literaturverweise werden sich allerdings nur auf das Nötigste beschränken, denn die folgenden Transformationstypen befassen sich mit umfangreichen Gebieten, über die bereits jede Menge Publikationen bestehen. Angesichts meiner beschränkten persönlichen Ressourcen und im Hinblick auf den Umfang dieser Arbeit wäre es nicht vertretbar, weitere Literatur einzubeziehen.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen sollen einige erste und grundlegende Transformationstypen genannt und vorgestellt werden. Betrachtet man die allgemeine bildwissenschaftliche Heuristik (Abb. 1; Kapitel 1.4.3.), dann zeigt sich anhand des heuristischen Dreiecks, dass es grundsätzlich Sinn macht, vom natürlichen, vom (sub-) kulturellen und auch vom individuellen Transformationstyp zu sprechen. Ebenso verweist die bildwissenschaftliche Heuristik (Abb. 1) angesichts ihrer Stichworte darauf, dass man ohne Weiteres mediale, körperliche, objekt- und aktionszentrierte, räumliche und zeitliche, produktions-, distributions-, konsumsowie akteurszentrierte Transformationstypen kreieren kann. Auf manche dieser Möglichkeiten für die Bildung von Transformationstypen wird in den nächsten Unterkapiteln Rückgriff genommen, wie auch ein Blick auf die Abb. 314 darlegt.

Zunächst sollen der kulturelle, der natürliche und der individuelle Transformationstyp kurz veranschaulicht werden (Abb. 314).

Der kulturelle Transformationstyp verweist auf alle möglichen kulturell vor sich gehenden Veränderungen und (Neu-)Kontextualisierungen. Unter anderem kann mit dem kulturellen Transformationstyp der Wandel von kollektiv geteilten Bilderwelten gemeint sein.

Der natürliche Transformationstyp verweist auf Veränderungen, die auf natürlichem Weg geschehen. Er umfasst Transformationen, die naturwissenschaftlich (und auch humanbiologisch) erklärt werden können. Ein simples Beispiel für den natürlichen Transformationstyp ist die Zerstörung einer Fotografie durch Feuchtigkeit und Schimmel.

Beispiele für den individuellen Transformationstyp sind wiederum singuläre Fälle - also wenn beispielsweise eine Fotografie in unüblicherweise zweckentfremdet verwendet wird. So beobachtete Haney (2004a:176) in Ghana, wie eine Frau nach dem Wischen des Bodens, ein grosses altes Familienporträt benutzte, um damit den gesammelten Staub vom Boden zu schaufeln.

Wie erwähnt soll hier selbst das menschliche Wahrnehmen mit den Sinnesorganen, bei den Bildern also das Sehen und Schauen, als eine Transformation mit einem Vorher und einem Nachher aufgefasst werden. Dies wird uns letztlich zu einer konstruktivistisch geprägten Sicht führen, die für die Behandlung der Transformationstypen einige Folgen haben wird. Zuerst ist einmal danach zu fragen, was äussere Bilder (*pictures*, natürliche Bilder; siehe Glossar oder Kapitel 1.4.1.) sind. Meines Erachtens besteht das, was wir "äussere Bilder" nennen, ausserhalb unseres Körpers im Grunde nur aus Materie und Lichtstrahlen/Lichtwellen - mehr nicht! Äussere Bilder existieren gewissermassen nicht ohne ein sie wahrnehmendes Lebewesen (oder allenfalls auch eine intelligente Maschine, die äussere Bilder erkennt) (vgl. Huber 2004:45-46). Auch bestehen die äusseren Bilder nicht wirklich absolut objektiv respektive interobjektiv. Verschiedene Spezies kreieren für sich unterschiedliche äussere Bilder. Die Bienen sehen bekanntlich die Materie in anderen Farben als wir Menschen. Hunde sehen - wie ebenfalls allgemein bekannt sein dürfte - "nur" Grautöne. Und Menschen mit einer Farbblindheit nehmen farblich ebenfalls andere äussere Bilder wahr, als es sonst unter Menschen gang und gäbe ist. In all diesen Fällen zeigt sich, dass äussere Bilder - wie wir Menschen sie wahrnehmen - nicht wirklich da draussen vorhanden respektive absolut objektiv gegeben sind. Wir Menschen transformieren die Lichtstrahlen, die unsere Augen treffen zu dem, was wir äussere Bilder nennen. Äussere Bilder sind damit auch humanbiologische beziehungsweise denotative (das natürliche Sehen betreffende) Transformationen und Konstruktionen.

Nach diesen Gedankengängen sollen nun die Transformationen äusserer Bilder genauer unter die Lupe genommen und erklärt werden.

Als Erstes soll in freier Anlehnung an Mitchell (1994:4, 2001:165-170,174; vgl. auch Mitchell 1986:7-46; siehe Kapitel 1.3. und 1.4.1.) der naturbildliche Transformationstyp vom *picture*-zentrierten Transformationstyp unterschieden werden. Die Unterscheidung zwischen der *picture*-zentrierten und naturbildlichen Transformation macht Sinn, weil die beiden äusseren Bildarten, das materielle *picture* und das natürliche Bild (siehe Glossar; Kapitel 1.4.1.), als analytisch und qualitativ grundsätzlich verschieden betrachtet werden müssen: Die *pictures*, die meist üblicherweise als zwei-dimensional aufgefasst werden (abgesehen von Statuen, Statuetten und dergleichen), können beispielsweise transportiert werden, während dies für natürliche Bilder, die immer drei-dimensional sind, nicht zutrifft.

Vom *picture*-zentrierten Transformationstyp kann gesprochen werden, wenn ein mediales respektive materielles Bild (*picture*) hergestellt oder verändert wird.<sup>875</sup> Doch soll aus der soeben dargelegten konstruktivistischen Sicht auch das *Wahrnehmen* von *pictures*, das Erkennen und Sehen von *pictures*, zur *picture*-zentrierten Transformation zählen.

Dem naturbildlichen Transformationstyp können wir nach den obigen Zeilen wiederum den Prozess zuschreiben, wenn ein Mensch ein natürliches Bild (siehe Glossar) wahrnimmt oder wenn sich etwa die materielle Komponente der sogenannten natürlichen Bilder verändert. Die naturbildliche Transformation geschieht etwa, wenn die Blätter eines Baumes im Wind wanken, wenn Menschen in Interaktion mit anderen Menschen stehen und sich einander beispielsweise durch Mimik und Gesten, durch Handlungen und Performanzen natürliche Bilder voneinander liefern.

Die Unterscheidung des *picture*-zentrierten vom naturbildlichen Transformationstyp ist durchaus bedeutsam. Denn die naturbildliche Transformation beinhaltet den bedeutungsvollen Aspekt, dass gesehene natürliche Bilder im Normalfall als *die Realität*, die uns tatsächlich umgibt, wahrgenommen werden. Das ist bei der *picture*-zentrierten Transformation nicht der Fall. Die *picture*-zentrierten Transformation beinhaltet den wahrnehmungsmässigen Aspekt, dass der *Inhalt* des wahrgenommenen *picture* im Allgemeinen *nicht* als die uns unmittelbar umgebende Realität betrachtet wird. Ein *picture* kann in unserer Wahrnehmung zwar mit der Realität verschmelzen (Freedberg 1989:436-440) - dies jedoch meines Erachtens nur temporär

---

<sup>875</sup> Bei der analogen Fotografie entstehen beim Abzugsvorgang beispielsweise signifikante *picture*-zentrierte Transformationen: Ein fotografisches Negativ wird zu einem fotografischen Positiv, wobei das fotografische Bildnis im Regelfall auch noch vergrössert wird. Gewisse kleinere oder grössere *picture*-zentrierte Transformationen können sich zudem in der analogen Fotografie beim Abzugsvorgang beispielsweise dadurch ergeben, dass gewisse Bildbereiche an den Rändern des Negativs nicht auf den Fotoabzug übertragen werden. Das heisst, überschüssige Bildbereiche am Rand des Negativs treffen nicht auf das sensible Fotopapier, sondern nur noch auf dessen Umgebung (vgl. Kapitel 2.6.: das Erstellen einer *recopy*, also eines fotografischen "Duplikats").

während der Betrachtung des *picture*. Es ist denn in dieser Arbeit beispielsweise erwähnt worden, dass es manchen Informantinnen beim Betrachten eines fotografischen Porträts einer abwesenden Person so erscheint, als stünde diese abwesende Person vor ihnen (Kapitel 4.4.). Dass jedoch Porträtfotos nur materielle Bilder (*pictures*) und nicht wirklich die darauf dargestellten Personen *sind*, wird jedem (mit dem Medium Fotografie genügend vertrauten) Menschen wohl spätestens dann wieder bewusst, wenn er seinen Blick dem Rand oder der Umgebung des Porträts, der sogenannten Realität, zuwendet. Das Erblicken des Randes des *picture* oder das Bewusstsein darüber, dass das *picture* als mediales Bild einen Rand hat, ist wie die dazu gegensätzliche Verschmelzung des *picture* mit der Realität (Freedberg 1989:436-440) im *picture*-zentrierten Transformationstyp inbegriffen. Um die *picture*-zentrierte Transformation so zu akzeptieren, wie sie ist, braucht es demnach ein gewisses Denken in "Widersprüchen".

Mit den obigen Ausführungen wird klar, dass die *picture*-zentrierten und naturbildlichen Transformationen auch die innere Wahrnehmung (*images*) der *pictures* und der natürlichen Bilder umfassen können. In Bezug auf die menschliche Wahrnehmung schliessen also der *picture*-zentrierte wie der naturbildliche Transformationstyp die Entstehung und Verarbeitung der *images* im Körper ein. Dies muss so sein, denn äussere Bilder (*pictures*, natürliche Bilder) existieren wie erwähnt nicht ohne ein zu ihrer Wahrnehmung und damit zu *images* fähigem Wesen (oder eine zu ihrer Wahrnehmung und damit zu *images* fähige, intelligente Maschine). Des Weiteren bietet es sich an, von einem denotativen und konnotativen Transformationstyp zu sprechen. Denotationen sind bedeutungsleere Bildelemente - etwa Striche oder Konturen. Denotative Bildelemente können bloss innerlich (*images*) oder äusserlich (*pictures*, natürliche Bilder) vorliegen. Die denotative Transformation liegt vor, wenn "bedeutungsleere" bildliche Aspekte im Kopf (rein innerlich) auftauchen beziehungsweise äusserlich wahrgenommen (das plötzliche Auftauchen/Wahrnehmen dieser Aspekte ist gegenüber dem vorherigen Zustand ein Unterschied und eine Transformation) oder verändert werden. Der konnotative Transformationstyp liegt vor, wenn bedeutungsvolle bildliche Aspekte rein innerlich (*images*) "gesehen" oder auch äusserlich (*pictures*, natürliche Bilder) wahrgenommen werden. Auch wenn neue bildliche Bedeutungen entstehen - sei es "bloss" innerlich oder auch äusserlich durch die materielle Veränderung der *pictures* oder der natürlichen Bilder -, muss vom konnotativen Transformationstyp gesprochen werden.

Was die menschliche Wahrnehmung betrifft, werden dem *picture*-zentrierten Transformationstyp wie dem naturbildlichen Transformationstyp durch die Unterscheidung von denotativer und konnotativer Transformation eine Ebene des natürlichen Sehens sowie eine Ebene der

Bedeutungen zugebilligt. Der denotative Transformationstyp ist hinsichtlich der menschlichen sinnlichen Wahrnehmung ein Untertyp des natürlichen Transformationstyps, weil die denotative Transformation im Grundsatz natürlich-humanbiologisch abläuft. Der konnotative Transformationstyp kann sowohl ein Untertyp des kulturellen wie des individuellen Transformationstyps sein, da ein äusseres Bild (*picture*, natürliches Bild) kulturelle und allenfalls auch individuelle Konnotationen hervorrufen kann (Abb. 314).

Der kulturell-konnotative Transformationstyp hilft daran zu erinnern, dass einem materiellen Bild, etwa einem Foto, in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Bedeutungen beigemessen werden kann. Praktisch in jedem Kapitel zeigt diese Arbeit auf, dass eine Porträtfotografie in Bamenda anders wahrgenommen werden kann als etwa im deutschsprachigen Europa. Ein Beispiel für eine (sub-)kulturell-konnotative Transformation ist, wie schon in Kapitel 2.8.2 erwähnt, dass jugendkulturelle Fotos von älteren Generationen oder von der allgemeinen Gesellschaft mit negativen Assoziationen besetzt sein können, während für die jugendlichen Leute diese Porträts „cool“ sind. Aus einer Blickweise der Senioren oder aus einem jugendkulturellen Betrachtungswinkel ergibt sich so je eine gruppenspezifische respektive (sub-)kulturelle Bedeutungstransformation solcher Fotos (vgl. Kapitel 2.8.1. und 2.8.2.).

Neben kulturellen Konnotationen kann es wie erwähnt durchaus individuelle Konnotationen bezüglich der Wahrnehmung von Bildern geben. Die individuellen Konnotationen können dem oben vorgestellten individuellen Transformationstyp zugeordnet werden. Individuelle Konnotationen können etwa in persönlich bedeutungsvollen Aspekten bestehen, die ein Foto in einem bestimmten Betrachter weckt. Sie lassen in diesem bestimmten Betrachter das Foto in einem persönlich gefärbten Licht erscheinen. So mag der Besitzer eines Fotos alleine darüber Bescheid wissen, in welchem konkreten glücklichen oder unglücklichen Kontext es aufgenommen wurde. Diese Umstände der fotografischen Aufnahme können anhand des Fotos per se nicht erkenntlich sein. So kann etwa eine Frau in Bamenda ein teures Kleid gekauft haben und darüber so glücklich gewesen sein, dass sie sich damit fotografisch porträtieren liess - in Bamenda ein üblicher *big moment*, um ein Foto zu schiessen (Kapitel 2.4.1.). Für eine weitere Person, die dieses Foto betrachtet, mag dieser glückliche Kontext des Fotos nicht auszumachen sein. Es handelt sich hierbei also um individuelle Konnotationen der Besitzerin des Fotos. Man kann so betrachtet vom individuell-konnotativen Transformationstyp sprechen (Abb. 314).

Der individuelle Transformationstyp vereinigt mit dem individuell-konnotativen Transformationstyp durchaus einen gewissen Gegensatz in sich. Während die konnotative Betrachtungsweise oft darauf abzielt, das Sehen und Schauen als einen durch die kulturellen Zeichen oder

durch die individuellen Bedeutungen vorgegebenen und daher als rasch abgeschlossenen Prozess zu betrachten, berücksichtigt der individuelle Transformationstyp konträr dazu auch die Perspektiven Merleau-Pontys und Max Imdahls: Merleau-Pontys Phänomenologie sowie Max Imdahls Ikonik betrachten das menschliche Sehen und Schauen nämlich als einen offenen, individuellen, schöpferischen, ereignishaften und unvorhersehbaren Prozess mit einem Vorher und Nachher (Schulz 2009:92-118).

Unter der denotativen Transformation (denotativer Transformationstyp: Abb. 314) kann man des Weiteren Verschiedenes verstehen. So kann als eine denotative Transformation bezeichnet werden, wenn ein wahrgenommenes *picture* materiell verändert wird (*picture*-zentrierte Transformation). Eine Mutation der materiellen Komponente eines äusseren Bildes verändert dieses in der menschlichen Wahrnehmung immer denotativ. Ergeben sich mit der Veränderung der materiellen Komponente von *pictures* und natürlichen Bildern neue Bedeutungsinhalte, so ist dies selbstverständlich neben einer denotativen Transformation zugleich eine konnotative Transformation. Bezüglich der Veränderung der materiellen Komponente von Bildern kann allenfalls präzisierend vom materiellen Transformationstyp (Abb. 314) gesprochen werden - ein Untertyp des *picture*-zentrierten wie auch des naturbildlichen Transformationstyps. Doch auch übrige denotative Transformationen sind denkbar. So kann beispielsweise auch die Veränderung des Blickwinkels als eine denotative Transformation bezeichnet werden. Die Veränderung des Blickwinkels kann zudem zur konnotativen Transformation werden, wenn dadurch neues Bedeutungsvolles (Konnotation) ins Blickfeld rückt.

Die konnotative Transformation geht im Allgemeinen zurück auf das Wissen beziehungsweise die Erfahrung, die in einem Körper gespeichert ist. Zur konnotativen naturbildlichen oder *picture*-zentrierten Transformation gehört also, wenn etwas gesehen wird und im Betrachter ein Gedanke hochkommt, welcher das Gesehene im Licht einer Bedeutung – meist ist sie altbekannt – erscheinen lässt. Hierbei kann im Sehensprozess eine Rückkopplung respektive ein Ab- und Vergleich mit den im Körper gespeicherten inneren Bildern (*images*) vorhanden sein.<sup>876</sup> Diese Rückkopplung kann sich etwa auf das Wissen um die Praktiken mit einem bestimmten Genre von *pictures* beziehen (vgl. Förster 2013). So wissen die Leute in Bamenda von einem Verletzungsfoto, dass dieses eine ärztliche Behandlung beweisen soll und dazu produziert werden kann, um Geld vom sozialen Umfeld zur Bezahlung der Behandlungskosten zu erbitten. Diese Praktik bestimmt in der Kultur Bamendas das *image* eines solchen *picture* als ein (potentielles) Foto des Bettelns (vgl. Kapitel 2.8.3.). Das bedeutungsvolle

---

<sup>876</sup> Diese Rückkopplung mit den im Körper gespeicherten Erfahrungen gibt es selbstverständlich nicht nur beim Sehsinn, sondern auch beim Gebrauch der übrigen menschlichen Sinnesorgane.

Wahrnehmen eines solchen Verletzungsfotos ist eine kulturell-konnotative sowie *picture*-zentrierte Transformation.

Bei der naturbildlichen und *picture*-zentrierten Transformation kann es geschehen, dass Menschen mit ihrer Imagination beziehungsweise mit ihrer Einbildungs- und Vorstellungskraft mehr Details hinzufügen oder das wahrgenommene äussere Bild abstrahieren, reduzieren und damit transformieren. So kann Neues entstehen und generell kann man dies - wenn es etwa vom Durchschnitt innerhalb einer Kultur abweicht - dem kreativen Transformationstyp zuschlagen (Kapitel 7.5.; vgl. Trommsdorff 2002:222; vgl. Mitchell 1986:23).

Ein weiteres heuristisches Hilfsmittel soll hier der visuelle Transformationstyp<sup>877</sup> darstellen. Er umfasst den naturbildlichen wie den *picture*-zentrierten Transformationstyp. Der visuelle Transformationstyp kann die kombinierte und simultane Wahrnehmung von *pictures* und natürlichen Bildern betreffen. So können ein *picture* und das/die das *picture* umgebende(n) natürliche(n) Bild(er) in der visuellen Wahrnehmung eines Menschen in Dialog treten und neue Konnotationen, etwa diejenigen eines gewissen räumlichen Genres (Museum, Stube etc.), erzeugen. Dies kann dem räumlichen Transformationstyp zugeordnet werden (Kapitel 7.2). Mehrere aufgehängte *pictures* können beispielsweise - zusammen mit einer Absperrvorrichtung (etwa zwei kleine Ständer, die vor den an der Wand aufgehängten *pictures* eine Kette auf Kniehöhe halten) - auf einen Museumsraum schliessen lassen. Auch im Vergleich zweier oder mehrerer *pictures* können neue Konnotationen entstehen. Das eine *picture* mag anhand des Vergleiches beispielsweise einem Betrachter schöner erscheinen als das andere (direkt-visueller Vergleichstransformationstyp: siehe Kapitel 7.6.; vgl. Kapitel 4.4.). Zum visuellen Transformationstyp gehört auch, dass ein *picture* oder eine Situation (natürliche Bilder) performativ und naturbildlich in konnotativer Weise (konnotativ *image*-mässig) transformiert werden können, indem dazu bewertende Mimiken oder Gesten (anererkennendes Nicken, Kopfschütteln etc.) gemacht werden.

Eine weitere mögliche Art, Transformationen von Bildern zu beschreiben, besteht im Aufwerfen des verbalen sowie des diskursiven Transformationstyps. Mitchells Trennung zwischen *picture* und *image* basiert unter anderem auch aufgrund des Hineinspielens des Sprachlichen. Dies aufgrund des Phänomens, dass ein *picture* sich gleich bleiben kann, aber aufgrund des

---

<sup>877</sup> Man könnte als Gegensatz zum visuellen Transformationstyp auch vom non-visuellen Transformationstyp sprechen. Ebenso könnte man auch alle in diesem Kapitel 7 beschriebenen Transformationstypen mit dem Präfix "non-" in ihr Gegenteil umkehren. Doch dies führte in dieser Arbeit nur zu einer unnötigen Verdopplung der Anzahl von Transformationstypen, da jeweils meist noch weitere Transformationstypen vorgestellt werden, die den Zuständigkeitsbereich solcher gegenteiliger Transformationstypen umfassen. So erübrigt sich beispielsweise die Rede vom non-visuellen Transformationstyp weitestgehend, weil noch in diesem Unterkapitel (Kapitel 7.1.) Transformationstypen beschrieben werden, die bezüglich den menschlichen Sinnesorganen alle übrigen non-visuellen Transformationen (akustisch, olfaktorisch, taktil, gustatorisch) abdecken (vgl. Abb. 314).



dazu Gesagten oder Geschriebenen seine Bedeutung, sein konnotatives *image*, grundlegend ändern kann (konnotative Transformation). Mitchell (1986:46) spricht denn auch vom Dialog zwischen verbaler und bildlicher Repräsentation (siehe Kapitel 1.4.1.). Auf die verbale Transformation von Bildnissen (*pictures*) hat auch schon Roland Barthes aufmerksam gemacht, in dem er etwa von der verbalen "Verankerung" bei Fotografien gesprochen hat. Eine verbale Verankerung wie ein dem Foto beigegebener Legendentext oder ein gesprochener Kommentar machen eindeutig klar, wie das Foto wahrgenommen werden muss. Nach Barthes kann durch die verbale Verankerung die stets vorhandene Polysemie (konnotative Mehrdeutigkeit) einer Fotografie ausgelöscht werden (Barthes 1990a:34; siehe Kapitel 1.4.1.). So kann beispielsweise über eine unbekannte und auf einem Foto porträtierte Person gesagt werden, sie sei ein gemeiner Dieb und Räuber. Damit ist eine gewisse Bedeutung des Porträtfotos festgelegt: Die porträtierte Person dürfte nun kaum mehr als ein netter und sympathischer Zeitgenosse eingeschätzt werden (siehe Kapitel 1.4.1.). Selbstverständlich können auch die Konnotationen natürlicher Bilder verbal transformiert werden.

Der verbale Transformationstyp ist vom diskursiven Transformationstyp zu unterscheiden (Abb. 314). Das Eigenschaftswort "verbal" ist umfassender und allgemeiner als das Adjektiv "diskursiv". Der Begriff "verbale Transformation" umfasst alle Fälle, in welchen ein *picture* oder eine natürliches Bild über die Sprache transformiert wird. Sprachliche Transformationen betreffen wohl fast in allen Fällen die Konnotationen des jeweiligen Bildes (*picture*, natürliches Bild). Das Wort "diskursiv" ist gegenüber dem Adjektiv "verbal" restriktiver, denn der Begriff "Diskurs" verweist in eingeschränkterer Weise "nur" auf die typischen Sprechereignisse und den typischen Sprachgebrauch im (sub-)kulturellen Zusammenhang (vgl. Illius 1999:81-82).

Der Entwicklungsdiskurs, welcher in Bamenda so oft verwendet wird, ist ein gutes Beispiel, wie mediale Bilder und auch natürliche Bilder konnotativ und diskursiv wahrgenommen beziehungsweise transformiert werden können. Mitunter vor dem Hintergrund des Entwicklungsdiskurses wird das Dorfleben beziehungsweise ein Foto, welches das bezüglich Infrastruktur relativ karge Dorfleben zeigt, in Bamenda als ärmlich und rückständig beurteilt, während die Leute in Bamenda ein Lichtbild, das Wolkenkratzer, schöne Häuser und Autos und andere prestigeträchtige Dinge beinhaltet, mit Bewunderung und Anerkennung betrachten (Kapitel 2.5.). In Kapitel 4.3.7 ist das Beispiel erwähnt worden, dass ein Mann aus Kamerun mit einer Postkarte von einer Europäerin Geld erbitten wollte. Die von ihm gewählte in Kamerun produzierte und verkaufte Postkarte stellt das dörfliche Landleben dar (vgl. Abb. 298). Wie sehr das Landleben aus kamerunischer urbaner Sicht vor dem Hintergrund des dort

stets wirkenden Entwicklungsdiskurses als rückständig, ärmlich und als ein leidvolles Dasein wahrgenommen wird, zeigt das vom erwähnten Mann auf die Rückseite dieser Postkarte Geschriebene sehr deutlich (Abb. 299). Er wollte damit erreichen, dass die besagte Europäerin, eine Angestellte einer Nichtregierungsorganisation, Geld nach Kamerun schickt (Kapitel 4.3.7.).

In einer westlichen oder auch in einer westlich-touristischen Perspektive hat dagegen diese Postkarte weniger mit dem Leiden der Dorfbevölkerung, sondern vielmehr mit einer voyeuristisch-exotischen Perspektive sowie aufgrund der entblößten Busen der Frauen eventuell sogar mit einem erotischen Blick zu tun.<sup>878</sup> Dass die Postkarte mitunter für ausländische Touristen geschaffen wurde, beweist der auf Deutsch geschriebene Titel "*Dorfleben*" auf der Rückseite dieser Ansichtskarte (Abb. 299; Kapitel 4.3.7.). Auch dieses Beispiel legt im Sinne des konnotativen Transformationstyps dar, wie sich der kulturelle respektive der diskursive Blickwinkel des Tourismus die Bedeutungen von *pictures* (oder auch natürlichen Bildern) verschieben können. Der diskursive Transformationstyp beinhaltet auch die Veränderung von Diskursen. Dies insbesondere, wenn dieser Diskurs auf die Wahrnehmung von Bildern (*images*, *pictures*, natürliche Bilder) zurückwirkt.

Als Gedankengang sei hier nochmals in Erinnerung gerufen, dass es Transformationsarten von äusseren Bildern (*pictures*, natürliche Bilder) gibt, die gewissermassen von ausserhalb des äusseren Bildes wirksam werden. Christraud Geary (1990:427) ist bei der Untersuchung historischer Fotografien auf diese Problematik gestossen und hat zwischen einer *bildinternen* und einer *bildexternen* Analyse-Ebene unterschieden. Man könnte deshalb - wie in Kapitel 1.4.1 dargelegt - angelehnt an das Vokabular dieser Arbeit von einem *bildnisinternen* (*picture-internen*) und *bildnisexternen* (*picture-externen*) Transformationstyp sprechen. So ist etwa ein materieller Eingriff an einem *picture* eine materielle und *bildnisinterne* (*picture-zentrierte*) Transformation. Eine verbale Transformation eines *picture* wiederum ist eine *bildnisexterne* (*picture-externe*) Transformation, denn die Transformation des *picture* geschieht nicht im *picture* selbst. Allerdings soll hier auf die Einführung eines *bildnisinternen* und eines *bildnisexternen* Transformationstyps verzichtet werden, da diese Unterscheidung meines Erachtens zu zwei nicht unbedingt erforderlichen (Ober-)Transformationstypen sowie bei später behandelten Transformationstypen zu unnötig komplexen Erörterungen führen würde.

---

<sup>878</sup> Auch aus kamerunischer Sicht ist allenfalls ein erotischer Blick möglich. Dies insbesondere dort, wo die alltägliche Nacktheit seit längerem nicht mehr üblich ist - wie etwa in den Städten und in den Dörfern der Region Nordwest. Womöglich ist selbst in jenem auf der Postkarte nicht genannten kamerunischen Dorf, wo einst die Aufnahme gemacht wurde, heute die Barbusigkeit der Frauen nicht mehr alltäglich.

Transformationen im Zusammenhang mit Bildern können anhand der Involvierung der verschiedenen menschlichen Sinnesorgane unterschieden werden.

Als Erstes sind unter den menschlichen Sinnesorganen die Augen zu nennen. Doch der visuelle Transformationstyp ist oben behandelt worden und muss hier nicht mehr besprochen werden.

Demgegenüber verdient der auditive Transformationstyp, den man ebenso gut auch den akustischen Transformationstyp nennen kann, hier eine kurze Erläuterung (Abb. 314). Der auditive Transformationstyp stellt eine Erweiterung gegenüber den bereits erwähnten verbalen und diskursiven Transformationstypen dar. Er weist darauf hin, dass etwa ein äusseres Bild und seine Wahrnehmung nicht nur durch Sprache, sondern auch beispielsweise durch Musik oder durch Geräusche verändert werden kann. Musik in einem Film kann bekannterweise die Bilder des Films emotional und berührend machen oder die menschliche Wahrnehmung der *pictures* in einer Kunstaussstellung verändern. Auch können beispielsweise die verschiedenen Geräusche nachts in einem tropischen Urwald als unheimlich wahrgenommen werden, was dann das Bild von einem solchen nächtlichen Wald prägen kann.

Äussere Bilder können jedoch auch durch die mit ihnen gemeinsam auftretenden Berührungen (taktiler Transformationstyp), Gerüche (olfaktorischer Transformationstyp) oder Geschmacksrichtungen (gustatorischer Transformationstyp) in ihrer Wahrnehmung verändert werden (Abb. 314). Wer von den Dornen einer Rose gestochen worden ist, der verbindet das Sehen beziehungsweise das Berühren einer Rose in der Zukunft auch mit der Gefahr eines solchen Stiches (taktiler Transformationstyp). Das Bild eines Bratens an offenem Feuer wiederum kann mit Appetit anregenden Gerüchen verbunden werden (olfaktorischer Transformationstyp). Und ein (Porträt-)Foto in Form einer extra parfümierten *valentine card*, die sich in Bamenda am Valentinstag Verliebte als Zeichen ihrer Zuneigung schenken können (Kapitel 3.1.), kann wiederum die Sinnlichkeit sowie romantische Gefühle gegenüber der ein solches Foto schenkenden Partei wecken (olfaktorischer Transformationstyp). Ebenso kann das Bild eines Bratens oder eines Apfels Appetit anregen, weil er mit einem guten Geschmack auf der Zunge verbunden werden kann (gustatorischer Transformationstyp). Hat ein Mensch solche Erfahrungen im Leben und im Zusammenhang mit natürlichen Bildern gesammelt, so können diese Erfahrungen auch die Wahrnehmung von künstlichen und medialen Bildern mit entsprechenden Inhalten prägen beziehungsweise transformieren.

Der Gedanke, dass wahrgenommene äussere Bilder durch im Körper gespeicherte Sinneseindrücke (*images*) transformiert werden, ist nichts Neues. Man findet diesen Gedanken der Rückkopplung etwa bei Huber (2004:130) oder auch in der schon mehrere Jahrzehnte alten

und sich stets weiter entwickelnden bildwissenschaftlichen Phänomenologie, die von Merleau-Ponty begründet worden ist, und die das Sehen im Zusammenspiel mit der leiblichen Wahrnehmung betrachtet (vgl. Schulz 2009:96). Der Aspekt der Rückkopplung ist wie erwähnt ein Bestandteil der *picture*-zentrierten oder naturbildlichen Transformation.

Mit Bezug auf Mitchells Begriff des *image* (1994:4, 2001:165-170,174; vgl. auch Mitchell 1986:7-46; Kapitel 1.3. und 1.4.1.) können bildliche Transformationen auch rein aus dem Blickwinkel der mentalen Bildbestandteile betrachtet werden. Aus diesem Blickwinkel kann man vom *image*-zentrierten Transformationstyp sprechen, wenn ein Mensch bewusst oder unbewusst bereits auf in ihm vorhandene *images* zurückgreift (in ihm also ein altbekanntes *image* aufzuscheinen beginnt) - beispielsweise beim normalen Sehensvorgang.<sup>879</sup> Der *image*-zentrierte Transformationstyp liegt aber auch vor, wenn ein Mensch Neues sieht und damit neue *images* erhält und kreiert. Unter den *image*-zentrierten Transformationstyp fällt zudem, wenn ein Mensch entspannt auf dem Sofa liegt und bei zugekniffenen Augen neue *images* entwirft (solche neuen *images* können Traumbilder oder auch die Erfindung neuer sprachlicher Metaphern sein) und alte verändert (kreativer Transformationstyp: Kapitel 7.5.). Dabei ist zu beachten, dass *images* im menschlichen Körper extrinsisch durch äusserliche Reize oder intrinsisch durch innere Reize stimuliert werden können. Bei einer extrinsischen Reizung werden im menschlichen Körper *images* durch die soeben geschilderte Reizung der menschlichen Sinnesorgane (Gesichtssinn, Gehörsinn, Tastsinn, Geschmacksinn, Geruchssinn) reaktiviert oder neu erzeugt (extrinsischer *image*-zentrierter Transformationstyp; Abb. 314). Bei der intrinsischen *image*-zentrierten Transformation wird dagegen auf *images* ohne äussere Reize zurückgegriffen oder es werden gar ohne äussere Reize neue *images* erzeugt (intrinsischer *image*-zentrierter Transformationstyp; Abb. 314). Der intrinsische Transformationstyp umfasst also jene *image*-zentrierten Transformationen von Bildern, welche im menschlichen Körper und im Gehirn ohne simultane äussere Reizung der Sinne vor sich gehen. Solche intrinsische Transformationen sind mit den bisherigen Transformationstypen noch nicht abgedeckt worden, was auch der Grund darstellt, weshalb der sonst eher überflüssige *image*-zentrierte Transformationstyp in diese Arbeit Eingang finden muss. Eine intrinsische *image*-zentrierte Transformation geschieht etwa in Momenten, in welchen – angelehnt an das oben erwähnte Beispiel - ein Mensch mit zugekniffenen Augen ein *image* aus dem Gedächtnis abrufen und sich das *image* vorstellt. In solchen kürzeren oder längeren Zeitspannen können beispielsweise einmal gesehene äussere Bilder durch Nachdenken, durch Erinnerung, Phanta-

---

<sup>879</sup> Der Sehensvorgang beinhaltet den naturbildlichen wie den *picture*-zentrierten Transformationstyp. Der *image*-zentrierte Transformationstyp kann also den naturbildlichen und den *picture*-zentrierten Transformationstyp umfassen.

sie oder durch Träume mit neuen denotativen oder konnotativen Anteilen aufgeladen werden (vgl. Belting 2006:13,71-75; kreativer Transformationstyp: Kapitel 7.5.). Auch kann es sein, dass jene inneren oder äusseren Bilder, über die man im Schlaf geträumt hat, nach dem Aufwachen in einem neuen Licht erscheinen respektive mit neuen Bedeutungen gefüllt sein mögen. Solche Bild-Transformationen sind in allen Kulturen und Gesellschaften zu finden. Sie sind anthropologisch bedingt. In vielen Kulturen gelten Träume als wichtig - so auch im Kameruner Grasland. Oscar, ein Familienoberhaupt in Bamenda, hat mir beispielsweise davon erzählt, dass sein Vater als vormaliges Familienoberhaupt und Ahne ihm über das nächtliche Träumen seine Wünsche mitteile. Er selbst war davon spürbar überzeugt (Kapitel 4.3.2.). Durch Träume kann also das Bild eines Ahnen intrinsisch und konnotativ Transformationen erfahren: Der Vorfahre kann durch die Träume und die geäusserten Wünsche ganz offenbar als unzufriedener, strafender und zu besänftigender oder wohl auch als zufriedener und wohlgesinnter Ahne wahrgenommen werden. Wenn nach dem Traum das Foto des Ahnen (*picture*) betrachtet wird, kann es mit den Bedeutungen des Traums verbunden und entsprechend transformiert werden. Das Foto zeigt dann ein wohlgesinnten oder einen entzürnten Ahnen (*picture*-zentrierte Transformation beruhend auf einer vorgängigen intrinsischen *image*-zentrierten Transformation im Traum).

Selbstverständlich ist es auch so, dass intrinsische Reize (innere Reize) mit den extrinsischen Reizen (äussere Reizen) zusammenhängen können. Da das menschliche Nervensystem stets irgendwelche äussere Reize empfängt, kann es unter Umständen auch schwierig werden, von bildlichen Transformationsprozessen zu sprechen, die komplett ohne äussere Reize abgelaufen sind. So kann das, was auf den ersten Blick intrinsisch erscheint, neurologisch betrachtet sicherlich auch extrinsisch bewirkt sein: Beispielsweise mögen während des Schlafs Berührungen des Körpers mit der Bettdecke oder vom Körper "gehörte" Geräusche die Träume und damit die Wahrnehmung innerer Bilder beeinflussen. Obwohl hierbei die Trennung des Intrinsischen vom Extrinsischen unscharf wird, darf man meines Erachtens gleichwohl vom intrinsischen Transformationstyp sprechen - zumal man als Geistes- und KulturwissenschaftlerIn kaum nachweislich belegen kann, ob der Traum eines schlafenden Menschen durch äussere Reize beeinflusst wurde.

In grundlegender Weise kann auch von produktionszentrierten, distributionszentrierten und konsumtionszentrierten Transformationstypen gesprochen werden. Dies mag manchmal helfen, Transformationen besser einordnen und dadurch allenfalls besser verstehen zu können. Eine produktionszentrierte Transformation war beispielsweise das Auftauchen der *ambulants* in den 1980er Jahren, die das Fotogeschäft im sub-saharischen Afrika revolutionierte. Als

distributionszentrierte Transformationen kann man mithin die Genres betreffend der Verteilung von Fotografien ansprechen (Kapitel 3). So transformiert die Fotogabe als Genre die Situation wie die Bedeutung (Konnotation) eines Fotos: Das Schenken eines Fotos drückt verstärkt Freundschaft oder eventuell gar Liebe seitens der schenkenden Partei aus. Das Porträtfoto, das üblicherweise die das Foto schenkende Person zeigt, repräsentiert - spätestens ab jetzt - in verstärktem Masse einen Freund oder eine Freundin (Kapitel 3.1.). Zum konsumzentrierten Transformationstyp können ebenfalls die Genres des Konsums von Fotografien zählen. So bedeutet es eine nicht unwesentliche konnotative Transformation eines Fotos, wenn etwa Eltern das fotografische Einzelporträt ihrer Tochter einem Mann zeigen, den sie als eine gute Heiratspartie empfinden. Das Porträtfoto und die darauf abgebildete junge Frau erscheinen nun plötzlich im Licht der Heirat (Kapitel 4.3.5.).

## **7.2. Zeitliche, räumliche und generische Transformationstypen**

Die zeitlichen Transformationen von Bildern (Abb. 314) können sehr vielfältig sein. Sie sind - wie alle anderen Transformationstypen - hier nicht abschliessend behandelbar.

Zeitliche Transformationen zeigen sich unter anderem in Form von materiellen Transformationen. *Pictures* wie zum Beispiel Fotografien können Abnutzungs- und Vergilbungsspuren sowie andere Spuren der Alterung besitzen etc. (Abb. 15 und 160; Haney 2004b:196).

Die zeitliche Transformation von Bildern findet sich jedoch auch in den Zusammenhängen gewandelter Kultur und Gesellschaft und den damit einhergehenden Veränderungen von Bedeutungen (Konnotationen). Als Fälle von zeitlicher Transformation sind etwa die Kleidungsmoden und Modezyklen zu nennen. Sie verlaufen vom Stadium von *hip* und *modern* zum Stadium veraltet und aus der Mode gekommen, wobei sich der Kreis schliessen kann, wenn die alte Mode etwa im Retro-look neu eingeführt wird und wieder angesagt ist. Heute lachen die älteren Leute in Bamenda beispielsweise gerne, wenn sie alte Fotos sehen, auf welchen Leute mit einer sogenannten Schlaghose (*apaga*) aus den 1970er Jahren porträtiert sind (Abb. 172). *Apagas* sind einfach nicht mehr zeitgemäss. Allerdings blühte vor einigen Jahren global - auch in Bamenda - unter den Jugendlichen die Mode des Schlaghosenschnitts wieder auf - allerdings nur bei den Jeans und mit einer viel weniger extremen Schlaghosenform. In Bamenda sprach man in den Jahren 2006 bis 2009 diesbezüglich von sogenannten "Trompetenhosen" (Pidgin-Englisch: *trompit trosis*; Englisch: *trompet trousers*).

Es gibt noch einige andere vergangene Moden, die in Bamenda ein Lächeln oder Lachen erregen, wenn sie auf Fotos gesehen werden. Darunter sind zum Beispiel die *salamanda shoes* zu nennen, die in Bamenda mit den Schlaghosen in Mode gewesen waren. Die *salamanda*

*shoes* sind (Plateau-)Schuhe mit breiten, relativ hohen Absätzen (Abb. 172; Kapitel 2.8.2.). Und ein grosses und klobiges Transistorradio, welches man früher in den Fotostudios für ein Porträt als damals luxuriöses Accessoire neben sich oder auf den Oberschenkeln platzieren konnte, als würde es einem selbst gehören, erregt heute bei vielen Leuten in Bamenda nur noch Erheiterung (Abb. 117). Heute sind in den Haushalten Bamendas kleine Radios üblich, mit denen man sich aber kaum mehr stolz auf Porträtfotos ablichten lässt (Abb. 140; Kapitel 2.5.4.).

Früher jedoch waren Dinge wie *apaga*, *salamanda shoes* und Transistorradios ernsthaft prestigeträchtig und modisch. Schliesslich war es früher für die Leute in Bamenda nicht leicht, sich solche Dinge zu leisten. Mit der Zeit haben sich also die Konnotationen (oder: das *image*) dieser Gegenstände transformiert. Sie sind heute eher etwas zum Schmunzeln.

Andererseits gibt es neben der Möglichkeit, dass Vergangenes im Rückblick lächerlich wirkt, grundsätzlich auch noch die Tendenz, dass dem Alten und selten Gewordenen erhöhten Wert beigemessen wird. Auch dies kann der zeitlichen Transformation zugeordnet werden. So können zum Beispiel alte Fotos, die vergangene Ereignisse und Geschichte zeigen oder verstorbene Familienmitglieder porträtieren, hohen Wert geniessen - einen Wert, den sie früher noch nicht in diesem Mass besaßen (Haney 2004a:175; Kapitel 4.3.).

Die zeitliche Transformation kann sich überdies am einzelnen menschlichen Individuum selbst zeigen, indem der Körper älter wird, die im Leben gemachten Erfahrungen prägen, die verbliebene Lebenszeit geringer geworden ist, manche Dinge wichtiger werden, andere dafür weniger. So mag ein Porträtfoto nach Jahrzehnten vom gleichen Menschen anders betrachtet werden, es mag andere Bedeutungen (Konnotationen) haben. Vielleicht mag das auf dem Foto Gesehene romantisiert werden, so wie es damals zum Aufnahmezeitpunkt der Fotografie gar nicht erlebt wurde. Dies sind Fälle von zeitlichen Transformationen beziehungsweise von Erinnerungstransformationen sowie individuell-konnotativen Transformationen.

Als ein Beispiel für eine zeitliche und individuell-konnotative Transformation kann man jenes Foto von Ma Glory heranziehen, die sich darauf als Mädchen in Hausa-Tracht ablichten liess (Kapitel 4.4.). Sie tat dies, weil sie einen Hausa-Jungen liebte und schauen wollte, wie sie als Ehefrau dieses Hausa-Jungen aussehen würde. Das war vor Jahrzehnten. Ausserdem bestand wohl eine gewisse soziale Heiratsschranke, weil die Leute der Ethnie Hausa Muslime sind und Ma Glory ethnisch aus dem *fondom* Bafut stammt und eine Christin ist. Heute ist Ma Glory Witwe und hat Kinder, nachdem sie einen christlichen Mann heiratete. Die Heirat eines Hausa-Mannes, die Ma Glory früher als echte Option erschien, ist für sie heute undenkbar und nur noch vergangene Träumerei ihrer Jugendzeit. Man sieht, wie stark sich Ma Glorys Kon-

notationen rund um dieses Foto im Lauf der Zeit gewandelt haben. Ganz allgemein will sie übrigens aus diversen Gründen sowieso nicht nochmals heiraten (Kapitel 4.4.).<sup>880</sup>

Mit den obigen Zeilen wird klar, dass der zeitliche Transformationstyp auch den Bereich von Gedächtnis und Erinnerung betreffen kann. Die beiden Begriffe Gedächtnis und Erinnerung stellen in der seit etwa 1990 relativ intensiv betriebenen Gedächtnisforschung zwei wichtige Paradigmen dar (Weinberg 2006:126), die oft folgendermassen verstanden werden: Das Gedächtnis speichert und konserviert die Vergangenheit, während die Erinnerung einen Prozess darstellt, der Rückgriff aufs Gedächtnis nimmt und die Vergangenheit rekonstruiert (Tanner 2002:77; vgl. Heydenreich 2007:101; vgl. Jordan 2009:168-169). Es ist allerdings anzumerken, dass Gedächtnis und Erinnerung kaum voneinander zu trennen sind, wenn man beispielsweise bedenkt, dass eine Erinnerung (etwa eine Erinnerungsschrift) auch zum neuen Gedächtnis werden kann (vgl. Weinberg 2006:126). Oftmals wird denn zwischen den Begriffen Erinnerung und Gedächtnis nicht klar unterschieden (Jordan 2009:173). Aleida Assmann wiederum hat den Ausdruck "Gedächtnis" (*memoria*) als Oberbegriff genommen und die Teilung desselben mit den Bezeichnungen *ars* und *vis* vorgeschlagen. Der Begriff *ars* meint das Horten und Speichern von Daten – sei es im menschlichen Gehirn oder mit konventionell so verstandenen Speichermedien wie der Schrift auf Papier oder der Festplatte eines Computers. Der Begriff *ars* entspricht damit dem, was sonst Gedächtnis genannt wird. Der Ausdruck *vis* wiederum meint Erinnerungsprozesse, also das aus der Gegenwart rekonstruktive Zugreifen auf das Gespeicherte. Der Terminus *vis* korrespondiert damit gemeinhin mit dem Phänomen, das in der Gedächtnisforschung "Erinnerung" genannt wird. Erinnerung ist für Assmann *zeitlich* versetzt. Sie ist perspektivisch, mithin selektiv, kreativ, verdrängend und vergesslich. Bei der Erinnerung muss es also fast unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung und eben Transformation des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung kommen (Assmann 2009:27-31). Obige Gedanken und Assmanns Reflexionen umgelegt auf das hiesige Thema bedeutet, dass gerade die Fotografie als ein Speichermedium zum *ars* respektive zum Gedächtnis gehört – und dies übrigens sogar besonders stark, da sie als Medium viel visuelle Information speichert und die Botschaft der Authentizität geradezu verkörpert (siehe Kapitel 5.2.). Die Fotografie (*picture*) ist dabei wie jedes Gedächtnis (*ars*) eines, das in der zeitlich versetzten Erinnerung (*vis*) der Menschen andere Bedeutungen und Assoziationen (*image*; Konnotationen etc.) gewinnen kann, wie bereits mit dem Beispiel von Ma Glorys Fotoporträt in Hausa-Tracht erläutert wurde.

---

<sup>880</sup> Gemäss Gespräch mit Ma Glory am 13.11.06 in ihrem Haus in Bafut.



Nachdem nun der zeitliche Transformationstypus erörtert worden ist, soll im folgenden Abschnitt der räumliche Transformationstyp Berücksichtigung finden (Abb. 314). Räume, die kulturelle Konstruktionen sind, prägen und transformieren das Zeigen von *pictures* (zum Beispiel von Fotos), während wiederum die Praktiken, darunter die Art und Weise des Präsentierens von *pictures*, zur Erzeugung von Räumen beitragen können (vgl. Certeau 1988:117). So hat etwa auch Carol Magee (2007:112) mit Berufung auf Michel de Certeaus Raumtheorie argumentiert, dass Praktiken mit einem Bildmedien wie der Fotografie (mit-) helfen können, Räume zu produzieren (Kapitel 4.3.1.). Wie sich die Praktiken mit *pictures* und die raumzentrierten Genres wechselseitig bedingen können, ist bereits oben mit dem Beispiel eines Kunstmuseums erörtert worden (Kapitel 7.1.): Das kulturell konstruierte raumzentrierte Genre "Kunstmuseum" besteht etwa darin, dass mehrere *pictures* in Augenhöhe und in regelmässigen Abständen in einem sonst relativ leeren Saal hängen und sich vor den *pictures* knie- oder hüfthohe Abschränkungen befinden können.

Praktiken mit Bildmedien können, sofern sie nicht selbst in starkem Mass an der Erzeugung eines Raums mithelfen, diesem Raum zumindest gewisse Konnotationen verleihen. Wird etwa ein Foto in einem Raum gesehen, so interpretieren Menschen einen Zusammenhang zwischen Foto und Raum. Oft wird dann ebenfalls zwischen dem Foto und (mindestens) den sich *üblicherweise* im Raum aufhaltenden Menschen ein Zusammenhang konstruiert, da ja jemand das Foto im entsprechenden Raum platziert haben muss (Kapitel 1.4.1.). All dies gehört bereits dem räumlichen Transformationstyp zugeordnet.

Bei einem vergrösserten Porträtfoto in einem Palast im Kameruner Grasland wird beispielsweise im Normalfall ein gewisser Zusammenhang zwischen der auf dem Foto porträtierten Person und dem Palast angenommen. Die porträtierte Person muss irgendeine Relation und damit irgendeine sozialen Beziehung zum Palast besitzen. Das ist ein Beispiel für eine erste räumliche Transformation eines Fotos. Ein solches Foto präsentiert sich nicht mehr in stärkerem Masse kontext- und zusammenhangslos, als fänden wir es beispielsweise auf einer öffentlichen Strasse (wobei dies auch schon einen räumlichen Kontext darstellt, wenngleich er relativ unbestimmt ist). Jeder Raum transformiert die *pictures* (Fotos), die sich darin befinden, konnotativ, denn es gibt keine "neutralen" Räume.

Auch dadurch, dass Leute in Bamenda ihre Porträtfotos in einem Raum ausstellen, können sie eine Transformation dieses Raums betreiben. Er wird so zu ihrem Raum und die Porträtfotos sollen dies in Bamenda - insbesondere, wenn sie stark vergrössert an den Wänden hängen - auch kommunizieren. Mit stark vergrösserten Porträtfotos kann in Bamenda unter anderem bezweckt werden, dass jedermann erkennt, dass die darauf porträtierte Person im jeweiligen

Raum das Sagen hat. Mir scheint, dass dieses Markieren von prestigeträchtigen Räumen in Bamenda auch aus Stolz geschieht, denn jedermann soll über die gross porträtierten Personen wissen, dass es sie sind, die diese sozial repräsentativen Räumlichkeiten besitzen und dass sie es somit zu etwas gebracht haben (symbolisches Kapital; Kapitel 4.1. und 4.3.1.).

Doch der räumliche Transformationstypus ist nicht nur allein in dieser Mikroperspektive zu denken. Zum räumlichen und bildlichen Transformationstypus kann ganz allgemein die räumliche und kulturelle Ent- und Re-Kontextualisierung auf globaler Ebene gehören, also der globale Transport von beispielsweise Gegenständen und *pictures* wie Fotografien über Erdregionen hinweg und ihre Einbettung in eine neue kulturelle Umgebung (Kapitel 3.1.). So hat ein Einzelporträtfoto eines afrikanischen Fotografen wie Seydou Keïta (Mali), das - wie etwa 2007 beobachtet - an der Kunstmesse *Art Basel* gezeigt wird, eine andere Bedeutung, als wenn dasselbe Foto in einem malischen Haushalt angetroffen würde. Im ersten Fall ist es sogenannte Kunst, im zweiten Fall wäre das Foto entweder dasjenige eines Familienmitglieds, eines Ahnen oder allenfalls eines guten Freundes der Familie (Kapitel 4.3.1.1.).

Zu beachten ist, dass der Begriff "Raum" gegenüber dem Ausdruck "Ort" abgegrenzt wird. Letzterer weist auf eine einzelne, einzigartige, mit geographischen Koordinaten beschreibbare Lokalität hin, die jedoch zu verschiedenen Räumen umgewandelt werden kann. Ein einzelner Ort kann räumlich einmal als Küche ein anderes Mal als Schlafzimmer oder simultan als beides zusammen dienen (vgl. Löw 2001:158-161,199-201; vgl. Certeau 1988:117). Dass mit der Globalisierung häufiger eine Ent-Territorialisierung der Kulturen beziehungsweise eine Ent-Örtlichung der (Sub-)Kulturen eintritt, ist somit dem räumlichen Transformationstypus keineswegs abträglich: Die Ent-Territorialisierung (Appadurai 1990:301) respektive die Ent-Örtlichung von Biographien (Migration), die Ent-Örtlichung von kulturellen Elementen (zum Beispiel Tontinen in der afrikanischen Diaspora) respektive von "ganzen" Kulturen (Chinatown etc.) kann nicht mit einer "Ent-Räumlichung"<sup>881</sup> gleichgesetzt werden. Schliesslich bestehen kulturell und gesellschaftlich konstruierte Räume weiterhin und sie können mit der Globalisierung auch neu geschaffen und konstruiert werden (Dürschmidt 2002:64).

Im Zusammenhang mit der räumlichen Transformation und der sozio-kulturellen Produktion von Räumen mag auch Martina Löws Gedanke hilfreich sein, dass sich die Konstitution eines Raumes durch a) platzierte Elemente und b) aus der sinnstiftenden Syntheseleistung des Menschen mit diesen platzierten Elementen ergibt (Löw 2001:158-161,199-201). Martina Löws Gedanken kann man übrigens ohne Probleme mit dem visuellen Transformationstyp

---

<sup>881</sup> Dürschmidt weist darauf hin, dass der Ausdruck "Ent-Räumlichung" wohl eine verfälschende Übersetzung des englischen Wortes *detritorialization* darstellt, so wie es unter anderem Arjun Appadurai verwendet (Dürschmidt 2002:64,116).

betrachten. Das Platzieren der materiell-körperlichen Elemente kann der oben angesprochenen materiellen Transformation zugeordnet werden, die - wenn sie der Mensch wahrnimmt - immer eine denotative und allenfalls eine (kulturell-)konnotative Wahrnehmung hervorbringt. Was Löw "sinnstiftende Syntheseleistung" nennt, ist die oben angesprochene konnotative Transformation.

Martina Löws und Michel de Certeaus Gedanken lassen sich gut gebrauchen. Dies wird etwa am Beispiel von den Stuben in den Haushalten Bamendas und anderswo auf der Welt klar. Dabei konstituieren unter anderem Sessel, eine Couch und ein Couchtisch als platzierte Elemente den Raum "Stube" (*parlor/salon*). Mit Michel de Certeau kann man hierbei von *Praktiken* sprechen (kombiniert mit Löws Gedanken kann man auch von *Platzierungspraktiken* reden), die den Raum "Stube" produzieren. Diese Praktiken, die im Angehörigen einer Kultur Räume generieren (konnotative Transformation), erscheinen uns Menschen hauptsächlich in Form der visuellen Transformation, die die *picture*-zentrierte und naturbildliche Transformation kombiniert umfassen kann. Zu den Raum produzierenden (Platzierungs-) Praktiken gehören wie erwähnt die vergrößerte Porträtfotos an den Stubenwänden, die in Bamenda aufgrund ihrer Kosten dem Haushalt zusätzlich einen einigermaßen wohlhabenden Eindruck verleihen. Sie transformieren die Stube zu einem behaglichen und Identität stiftenden Raum der Familie, da sie normalerweise Porträtfotos der Familienmitglieder zeigen (Kapitel 4.3.1.1.).

Gedanken zu zeitlichen und räumlichen Transformationen des Bildlichen können selbstverständlich weiterentwickelt werden. In der Literatur finden sich zu zeitlichen und räumlichen Transformationen schon unzählige Aussagen. Hans-Dieter Huber (2004) bestätigt die obigen Argumente, indem er ebenfalls festgestellt hat, dass die sozialen und räumlichen "Milieus" beziehungsweise die "Nachbarschaften" der materiellen Bilder für deren Wahrnehmung sehr wichtig sind. Und Appadurai (1988:4) und Kopytoff (1988:67) haben beispielsweise im von ihnen herausgegebenen Sammelband *The social life of things* darauf hingewiesen, dass sich die Bedeutungen von Objekten im Lauf der Zeit und in verschiedenen Räumen verändern können. All dies trifft - wie obige Zeilen dargelegt haben - auch auf Fotografien zu.

Nachdem sich dieses Unterkapitel mit den zeitlichen und räumlichen Transformationen beschäftigt hat, gilt es nun auf den generischen Transformationstyp einzugehen (Abb. 314). Ganz allgemein kann man von generischer Transformation sprechen, wenn Bilder im Zusammenhang von Genres erscheinen. So kann man von generischer Transformation sprechen, wenn ein äusseres Bild, also beispielsweise ein *picture*, wahrnehmungsmässig und kulturell einem Genre zugeordnet werden kann. Das ist eine kulturell-konnotative Transformation.

Ebenso bedeutet es eine generische Transformation, wenn beispielsweise Materie umgeformt wird, um ein *picture* im Sinne eines Genres herzustellen. Dies stellt gleichsam eine denotative wie konnotative Transformation dar.

Bezieht man das gerade Erörterte auf den Gegenstand dieser Arbeit, so ergibt sich stets eine generische Transformation, wenn beispielsweise ein Foto im Sinne der in den Kapiteln 2.6, 2.7 oder 2.8 vorgestellten objektzentrierten fotografischen Genres wahrgenommen oder hergestellt wird. Wird in Bamenda ein Foto gesehen, auf welchem sich Mann und Frau umarmen, so stellt sich diesbezüglich leicht eine generische Transformation ein: Ein solches Foto wird in Bamenda rasch als ein Liebespaar- beziehungsweise Ehepaarfoto interpretiert (Kapitel 2.7.3).

Des Weiteren gibt es aktionszentrierte generische Transformationen, die ein Foto konnotativ verändern. Als ein solches aktionszentriertes Genre ist wie erwähnt die Fotogabe zu verstehen (Kapitel 3.1.). Wenn eine Akteurin, ein Akteur ein Porträtfoto von sich gibt, ist dies eine visuell sichtbare Handlung, die im Normalfall freundschaftliche Gefühle oder - etwa im Kontext des Valentinstags betrachtet - auch die Liebe zwischen Mann und Frau ausdrücken kann. Das überreichte Foto ist von nun an für die involvierten AkteurInnen konnotativ mit dem Ausdruck von Zuneigung verbunden.

Soweit zwei kleine Beispiele für den generischen Transformationstyp. Selbstverständlich stellt auch der historische Wandel von Genres eine generische Transformation dar, wobei dies zugleich als eine zeitliche wie (sub-)kulturelle Transformation verstehen ist. Ein Beispiel für eine solche generische Transformation durch historischen Wandel ist etwa das gewöhnliche jugendkulturelle Porträt. Dieses folgte stets den jugendkulturellen Kleidungsmoden und hat sich immer wieder gewandelt: Die oben erwähnten Schlaghosen (*apaga*) waren in Bamenda in den 1970er und in den 1980er Jahren vorwiegend eine Kleidung für die Jugend. Danach verschwanden die *apaga* aus dem alltäglichen Leben Bamendas und damit aus der seither produzierten lokalen Fotografie.

Auch die Neueinführung eines fotografischen Genres kann der generischen Transformation zugerechnet werden. Die Einführung des fotografischen Genres *african wear* ist als generische Transformation zu bezeichnen, die sich in Kamerun mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem sogenannten *epic film/kontri film*, einem Genre des Video-Schauspielfilms, ableitet (Kapitel 2.8.2.3.).

### 7.3. Transformationstypen im Bereich des Medialen und Nichtmedialen

Die mediale Transformation (medialer Transformationstyp) betrifft die Herstellung, Veränderung und Wahrnehmung von (Bild-)Medien. Wie oben erwähnt werden in dieser Arbeit die Medien in einem konventionellen und alltäglichen Sinn verstanden. Zu den Medien zählen deshalb - ganz diesem alltäglichen Medienbegriff verpflichtet - solche kulturellen Phänomene wie die Fotografie, die Malerei, das Video und das Fernsehen oder die Bildhauerei (Zementstatue) etc. (Kapitel 5.1. und 6).

Der mediale Transformationstyp ist ein Untertyp des *picture*-zentrierten Transformationstyps, indem er konkretisierend das Medium eines *picture* und damit die medialen Wahrnehmungen, Veränderungen und Bedingungen anspricht (Kapitel 7.1.). Der mediale Transformationstyp beinhaltet den medial-botschaftlichen Transformationstyp wie auch die Transformationstypen im Zusammenhang mit der Inter- und Intramedialität (Abb. 314). Die Rede vom medial-botschaftlichen Transformationstyp meint unter anderem, dass die Präsentationsweise des Mediums das eigentlich Dargestellte verändert. Ein natürliches Bild, das etwa in die Malerei übertragen wird, zeigt sich dort weniger detailgetreu (Eine Ausnahme mag der Fotorealismus in der Malerei sein.). Mit der Produktion von Bildnissen (*pictures*) verbindet sich für den Menschen letztlich oft eine besondere Bedeutung und Beachtung. Es ist die dem medialen Bild fast immer inhärente besondere Aufmerksamkeit – geschenkt von der Herstellerin oder dem Hersteller eines materiellen Bildes (*picture*) (vgl. Belting 2006:11). Diesen speziellen Akt des Festhaltens, den Akt der betonten Aufmerksamkeit und Hinwendung, welche in der Produktion eines materiellen und vom Menschen künstlich geschaffenen Bildes liegt, diese Art von einem bedeutungsvollen Produktionsakt, gibt es bei natürlichen Bildern *in dieser Weise* nicht (Kapitel 5.2.).<sup>882</sup> Der Aspekt, dass dem geschaffenen (Bild-)Medium eine ursprüngliche Aufmerksamkeit der Bildproduzenten inhärent ist, bewirkt die mediale Botschaft von Wichtigkeit, die im Grunde alle Medien besitzen. Potentielle RezipientInnen müssen allerdings diese mediale Botschaft der Wichtigkeit nicht unbedingt akzeptieren. Sie können die Option "wählen", ein (Bild-)Medium nicht zu beachten (Kapitel 5.2.).

Wie in Kapitel 5 ausführlich erläutert, können Medien natürlich-humanbiologische, kulturelle und persönlich-individuelle Botschaften vermitteln. Die natürlich-humanbiologische Botschaft eines Mediums wie der Fotografie kann beispielsweise in der Erleichterung bestehen, dass es die komplexe Dreidimensionalität des natürlichen Bildes auf die Zweidimensionalität reduziert und dadurch dem menschlichen Auge das Fokussieren erleichtert - ein Aspekt der

---

<sup>882</sup> Das soll selbstverständlich nicht heissen, dass nicht auch von AkteurInnen "geschaffene" natürliche Bilder Aufmerksamkeit und Hinwendung erregen können oder sollen.

auf alle zweidimensionalen Medien zutrifft. Kulturell besitzt die Fotografie in Bamenda die Botschaft von Freude, was oft in fröhlichen Gesichtern zum Ausdruck kommt, wenn eine Foto-Kamera auftaucht. Die Fotografie kann jedoch in Kamerun kontextbezogen auch die kulturellen Botschaften Aggressivität, Spionage und Gefahr beinhalten (Kapitel 5.2.). In Kapitel 6 sind einige mediale Botschaften anderer Medien (Video, Porträtmalerei, Bildhauerei/Zementstatue) in Bamenda angesprochen worden (Abb. 311c).

Weitere Untertypen des medialen Transformationstyps sind die intramedialen, intermedialen und transmedialen Transformationstypen (Abb. 314). Denn mit Irina O. Rajewsky (2002:11-15) kann man zwischen intramedialen, intermedialen und transmedialen Transformationen unterscheiden (Abb. 314). Diese Unterscheidungen sollen im Folgenden kurz erklärt werden.

Unter *Intramedialität* soll verstanden werden, wenn sich ein Phänomen innerhalb eines Mediums vollzieht. Dabei wird auch hier - und wie bislang in dieser Arbeit - ein Medium mit Rajewsky im alltäglichen Sinn definiert. Ein Medium (Fotografie, Video, Fernsehen etc.) wird also so verstanden, wie es heute auch sonst in vielen Kulturen in üblicher und konventioneller Manier deutlich von anderen Medien abgegrenzt wahrgenommen wird (Rajewsky 2002:12; Kapitel 1.4.1. und 1.4.2.). Eine solche alltägliche Auffassung von Medien genügt in den meisten Fällen, um Phänomene der Intra- oder Intermedialität abzuhandeln. Mit intramedialer Transformation ist hier gemeint, wenn innerhalb eines einzelnen Mediums ein Bezug zwischen (mindestens) zwei Werken hergestellt wird. Dabei kann bei der Bildnisproduktion der vom Vorgängerwerk übernommene Aspekt bei der Platzierung im neuen Werk Veränderungen erfahren. Intramediale Transformationen entstehen auch, wenn Leute in Bamenda die Porträtfotos anderer Leute nachgemacht haben wollen, das heisst, in gleicher Manier fotografisch repräsentiert werden möchten. Dabei ergeben sich oft Transformationen bezüglich des fürs neue Werk übernommenen Aspekts. Das neu produzierte Foto unterscheidet sich von der Vorlage, vom Vorbild im wahrsten Sinne des Wortes, praktisch immer (eine andere porträtierte Person, andere Requisiten, andere Kleidung, eine etwas andere Pose, ein etwas anderer Blickwinkel und Bildausschnitt etc.). Die Vorlage kann in Bamenda oft nicht völlig perfekt nachgemacht werden. Dass Leute in Bamenda bestimmte Fotos anderer Leute, beispielsweise ihrer Freund- Innen, nachmachen wollen, geschieht hier und da. Sie bringen dann unter Umständen gleich das als Vorlage dienende Foto mit, um dem Fotografen eine Idee zu geben, wie das zu produzierende Foto aussehen soll (Kapitel 2.3.1. und 2.4.1.).

Ein Beispiel für dieses Nachmachen und versuchte Kopieren von Fotos ist im Kapitel 2.8.2.2 erwähnt worden: Der junge Mann Mike wollte von mir, dass ich sein Porträtfoto ganz genau nach dem Vorbild eines Posters des US-Rap-Stars *Usher* herstelle (Kapitel 2.8.2.2.). Er zeigte

mir, das Poster vom US-Musik-Star *Usher* und zog sich um, um wie jener auf diesem Poster auszusehen. Das Poster und das Foto, welches ich dann schoss, sind auf Abb. 177 und Abb. 178 zu sehen. Wie unschwer zu erkennen ist, haben sich einige kleinere Transformationen gegenüber der Vorlage ergeben (andere Kleidung, anderer Blickwinkel, anderes Gesicht beziehungsweise andere Person etc.). Dieses Beispiel ist genau genommen nur dann ein Fall von Intramedialität oder intramedialer Transformation, sofern man Posterdrucke zur Fotografie zählen will - wie dies im Kapitel 1.1 im Sinne einer weiten Definition der Fotografie beschrieben ist. Wenn man allerdings gedruckte Poster im Sinne der im Kapitel 1.1 erläuterten engen Definition von Fotografie nicht zum Medium Fotografie zählen will, wären jedoch zwei verschiedene Medien im Spiel, nämlich das Printmedium "Poster" und die Fotografie auf Fotopapier. So betrachtet dürfte man nicht mehr von *Intramedialität* sprechen, sondern müsste dies *Intermedialität* nennen, da es sich um Bezüge zwischen zwei verschiedenen Medien handelt (Kapitel 2.8.2.2.). Wie man also sieht: Im Einzelfall kann es von den genauen Mediendefinitionen abhängen, ob nun von Intra- oder Intermedialität und entsprechenden Transformationen gesprochen werden kann.

Die Intermedialität betrifft "*Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren* (Rajewsky 2002:13-15,19)." Dabei unterscheidet Rajewsky innerhalb der Intermedialität zwischen intermedialen Bezügen, dem Medienwechsel und der Medienkombination (Rajewsky 2002:15-27).

Unter einem intermedialen Bezug versteht Rajewsky, wenn ein mediales Produkt sich auf das Produkt eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums bezieht oder in allgemeiner Weise auf ein konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium Rückgriff nimmt (Rajewsky 2002:16-19). Beim intermedialen Bezug wird ein Aspekt von einem Medium ins andere transferiert, wobei dieser Aspekt mindestens medial umgeformt wird. Man kann hierbei vom Typ der Transformation durch intermedialen Bezug sprechen (Abb. 314).

Ein intermedialer Bezug und somit eine intermediale Transformation bestehen, wenn beispielsweise eine Fotografie hergestellt wird, die auf einen Film Bezug nimmt. So ist es – um ein oben erwähntes Beispiel heranzuziehen – eine intermediale Transformation, wenn ein junger Mann Fotos von sich macht, und zwar nach dem Vorbild des bekannten Schauspielers *Nicolas Cage* im Hollywood-Film *Face Off* (Kapitel 2.8.2.2.). Ebenso sind ein intermedialer Bezug und somit eine intermediale Transformation gegeben, wenn jemand auf einem Foto die typische Pose einnimmt, die er in einem Musik-Video-Clip gesehen hat. So hat Alexander, ein junger Mann, den Tanz des *coupé décalé* auf einem Foto nachgemacht. Dabei hat er sich am Vorbild des berühmten ivoirischen Sängers *Douk Saga* und dessen Video-Clip zum Song

*coupé décalé* orientiert (Kapitel 2.8.2.2.). In beiden erwähnten Fällen wurden bewegte Filmbilder (*Face Off*, *coupé décalé*) in ein unbewegtes fotografisches Bild verwandelt. Eine zusätzliche und beabsichtigte Mutation ist hierbei, dass im neu hergestellten *picture* gegenüber der Vorlage nicht mehr ein weithin bekannter Star des Showbusiness, sondern jeweils ein normaler kamerunischer Bürger porträtiert ist.

Ein intermedialer Bezug und eine gewisse intermediale Transformation stellen ebenso dar, wenn ein Fotoalbum nach der Vorlage des üblichen Handlungsablaufs eines Filmes aufgebaut wird. Mike, ein junger Mann aus Bamenda, erklärte mir beispielsweise, dass die Abfolge seiner Fotos in seinem Foto-Leporello einer inhaltlichen Steigerung gleichkäme - so wie eine Filmhandlung sich dramaturgisch langsam steigern würde bis hin zum Schluss und zum Höhepunkt. Ob das wirklich seiner inneren Überzeugung entsprach, sei hier dahingestellt. Unter Umständen wollte er mir nur ein Kompliment machen, weil mein fotografisches Konterfei ganz am Ende seines Fotoleporellos erschien.<sup>883</sup> Doch andererseits ist Mikes Argumentation auch plausibel, kann doch ein Foto, das die Freundschaft mit einem weissen Mann (Pidgin-Englisch: *whiteman*) andeutet, als sehr prestigeträchtig und als die "Krönung" der Fotosammlung gelten. Ein *whiteman* gilt in Bamenda als immens reich.

Ein weiterer intermedialer Transformationstyp ist jener der Medienwechseltransformation (Abb. 314). Ein Medienwechsel ist nach Rajewsky dann vorhanden, wenn "*ein medienspezifisch fixiertes Produkt [...] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium transferiert wird* (Rajewsky 2002:19)." Bei einem Medienwechsel wird also ein Werk mehr oder weniger *gänzlich* in ein anderes Medium transferiert. Dies ist zum Beispiel bei einer Literaturverfilmung beziehungsweise einer Literaturadaption so (Rajewsky 2002:19,22-25). Der Medienwechsel hebt sich somit vom intermedialen Bezug ab, bei welchem nur ein Aspekt in ein anderes Medium transportiert wird (siehe oben).

In Bamenda trifft ein so aufgefasster Medienwechsel beispielsweise auf fotografische Porträts zu, welche in eine Malerei transferiert und dabei auch transformiert werden. Man kann bei der Herstellung einer solchen Malerei von einer Medienwechseltransformation beziehungsweise von einem Transformationstyp durch Medienwechsel sprechen (Abb. 314). Das Porträt wird in Bamenda in der Malerei üblicherweise gegenüber dem Foto vergrössert - eine zusätzliche Transformation. Auch kann der Porträtist in der Malerei verschönernde Veränderungen in dem Sinne vornehmen, dass beispielsweise älter machende Falten, die auf dem Porträtfoto zu sehen sind, nicht gemalt werden. Ebenso kann auch ein gegenüber der fotografischen Vorlage ganz anderer - etwa als schöner erachteter - Hintergrund gemalt werden (Kapitel 6). So hat

---

<sup>883</sup> Gemäss Beobachtung und Gespräch mit Mike am 12.1.07 in Bamenda.



beispielsweise der Maler *Nsawir Arts* beim Porträt eines Ehepaars einen Wolkenfond als Hintergrund gemalt. Dies anstatt der Stühle, die im Hintergrund auf der fotografischen Vorlage zu sehen sind. Das Malen der Stühle war *Nsawir Arts* wohl zu aufwändig und hätte das Porträtgemälde - je mehr gemalte Details, desto höher in Bamenda der Preis - unverhältnismässig verteuert (Abb. 315; Kapitel 2.5.3.; vgl. Förster 2006:349). Dass der Medienwechsel eines Porträts vom Medium Fotografie ins Medium Malerei in Bamenda mit viel Prestige und symbolischem Kapital verbunden ist, was auch eine mediale (medial-botschaftliche) Transformation darstellt, ist schon mehrfach erwähnt worden (Kapitel 6; Abb. 311a und 311c).

Um eine Medienwechseltransformation handelt es sich auch, wenn in Bamenda eine Fotokulisse für ein Fotostudio nach der Vorlage eines in einem Magazin gedruckten Fotos gemalt wird. Dann ist eine gedruckte Fotografie – also Fotografie im weiten Sinn definiert (Kapitel 1.1.)! - in eine Malerei transformiert worden. So hat der Maler *Calakuta Arts*, Bamenda, die auf Abb. 106 zu sehende Fotokulisse nach der fotografischen Vorlage auf Abb. 107, der Titelseite eines Magazins, gemalt. Die Vorlage zeigt die Skyline von Kapstadt (Kapitel 2.5.3.). Im Kapitel 2.5.3 über die Fotokulissen sind verschiedene gleichartige Fälle erläutert worden, die als Medienwechseltransformation betrachtet werden müssen.

Die sogenannte Medienkombination - und damit sei ein dritter und letzter intermedialer Transformationstyp angesprochen (Abb. 314) - ist für Rajewsky (2002:19) eine *"punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind."* Dies verhält sich zum Beispiel beim die Bild- und Tonmedien kombinierenden Fernsehen so - und desgleichen beim (Video-)Film wie auch beim multimedialen Spezialfall des Internets (vgl. Rajewsky 2002:18-22). Wie verschiedentlich in dieser Arbeit erwähnt worden ist, sind all diese Medien und Medienkombinationen - das Fernsehen, das Video, das Internet - in Bamenda vorhanden.

Von Medienkombination kann man auch sprechen, wenn auf einem "Spezialeffektfoto" Fotografie und Schrift vermengt werden. Eine fotografische Weihnachtskarte kann ein Porträtfoto mit dem Schriftzug *"Merry Christmas"* beinhalten (Abb. 138). In einem solchen Fall sind die Medien Schrift/Sprache und Fotografie vermengt (Kapitel 2.6.). Eine Medienkombination liegt in Bamenda zudem vor, wenn Maler in ihren Ateliers ihre hergestellten Porträts zusammen mit den Fotos zeigen, welche hierfür als Vorlage gedient haben. Dabei wird das fotografische Vorbild mit Klebestreifen am Rand des Porträtgemäldes fixiert (Abb. 315 und 316). Dann sind sozusagen als Medienkombination beide Medien, Malerei und Fotografie, zusammen materiell präsent (Rajewsky 2002:19). Die Maler heften die fotografischen Vorla-

gen nach meinen Eindrücken auf die Porträtgemälde, um Werbung zu betreiben und stolz ihre Berufsfähigkeiten anzupreisen. Der Vergleich mit dem fotografischen Porträt soll offenbar jedem Betrachter/jedem Atelierbesucher demonstrieren, wie gut er, der Maler, Porträtgemälde herstellen kann. Die Porträtfotos werden aber wohl auch aus einem ganz pragmatischen Grund auf das zugehörige gemalte Porträt geklebt: Das Porträtfoto soll mit der Malerei zusammenbleiben, damit dessen Rückgabe an die Kundschaft nicht vergessen wird.

Schliesslich muss hier ein weiterer häufiger Fall von Intermedialität erwähnt werden: Das Erstellen von Porträtfotos vor den gemalten Fotostudiokulissen – auch wenn dies in Bamenda immer seltener wird (Kapitel 2.5.3.). Dass gemalte Fotokulissen bei Porträtfotos als Hintergrund dienen, ist in Rajewskys Sinn ein intermedialer Bezug. Die Fotografie nimmt Bezug auf die Malerei. Es ist keine Medienkombination von Fotografie und Malerei, weil dabei als Endprodukt nur eine Fotografie vorliegt (vgl. Rajewsky 2002:19). Meines Erachtens ist dies auch kein wirklicher Medienwechsel, denn die gemalte Foto-Kulisse wird nicht einfach ins Medium Fotografie transferiert: Die porträtierte Person (Einzelporträt) oder die porträtierten Personen (Gruppenporträt) verdecken die Fotokulisse ein gutes Stück. Nach Rajewsky (2002:19) braucht es für einen Medienwechsel einen mehr oder weniger vollständigen Transfer eines medialen Produkts in ein konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium.

Wird aber bei einem Porträt in einem Fotostudio eine Fototapete als Hintergrund (mit-) abfotografiert, so könnte man wiederum von einer Intramedialität und von intramedialer Transformation sprechen. Dies, insofern man hierbei die weiter gefasste Definition von Fotografie heranzieht, womit dann auch die Fototapete als dem Medium Fotografie zugehörig betrachtet werden kann (Kapitel 1.1.).

Eine mediale Transformation im Sinne eines Medienwechsels kann sich bei Fotoaufnahmen in Bamenda ergeben, wenn zum Beispiel gemalte Fotokulissen alleine und vollständig fotografiert werden. Dies geschieht in Bamenda, wenn ein Maler von einem gerade gemalten Hintergrund noch ein Dokumentationsfoto, ein sogenanntes *catalogue picture*, haben möchte (Kapitel 2.8.6.). Solche *catalogue pictures* (“Katalogbilder“) von Fotostudiokulissen kann der Maler weiterer interessierter Kundschaft, also den Fotografen, als Referenzarbeiten vorlegen. Er kann sie aber unter Umständen auch selbst als “Handlungsanleitung“ gebrauchen, um erneut einen solchen oder ähnlichen Fotostudiohintergrund zu malen (Kapitel 2.5.3. und 4.5.). Wenn von Fotografen in Bamenda Fotokulissen benutzt werden, die nach fotografischen Vorlagen gemalt wurden, ergibt sich für die Kulisseninhalte ein besonderer intermedialer Weg und eine besondere intermediale Transformation, nämlich im Maleratelier von der

Fotografie<sup>884</sup> (Vorlage) zur Malerei (gemalte Fotokulisse) und - im Fotostudio - von dort wieder zurück zur Fotografie (Porträtfoto) (Fotografie→Malerei→Fotografie).

Dass in der Wahrnehmung mancher Leute in Bamenda eine Intermedialität beziehungsweise eine intermediale Transformation nicht feststellbar sein kann, ist bereits behandelt worden: Wie in Kapitel 1.1 und 2.5.3 erwähnt, kann es für *manche* Leute in Bamenda schwierig sein, auf einem Foto eine abfotografierte Malerei (gemalte Fotokulisse) als solche erkennen zu können. Das kann wie erwähnt unter anderem mit Medienunerfahrenheit zu tun haben (Kapitel 1.1. und 2.5.3.)

Die verschiedenen Transformationsweisen des Bildes durch intermediale Bezüge, Medienwechsel sowie Medienkombinationen beinhalten verschiedene Erkenntnisziele. Rajewsky hat diese Erkenntnisziele ihrer Unterscheidungen folgendermassen umschrieben:

a) Der heuristische Begriff des intermedialen Bezugs vermag nach Rajewsky auszuleuchten helfen, wie es einem Medium gelingt, auf ein anderes Bezug zu nehmen, welche Transformationen, also welcher mediale Formenwandel und welche neue Aspekte sowie Funktionen und Bedeutungen, dadurch aufkommen können (Rajewsky 2002:25).

b) Was den Sinn der Untersuchung des Medienwechsels anbelangt, schliesst sich Rajewsky (2002:22-23) Bogner (1998) an. Die Analyse des Medienwechsels kann gemäss Bogner fruchtbar sein, um auf die medialen "Veränderungen", "Bedingungen", "Möglichkeiten" und "Grenzen" zu stossen, die sich durch die Übertragung (Transformation) eines Produkts aus einem Medium in ein anderes Medium ergeben. Auch die Untersuchung der "Kontinuitäten" beim Medienwechsel ist möglich (Bogner 1998:335).

Und c) der heuristische Begriff der Medienkombination hat gemäss Rajewsky unter anderem das Erkenntnisziel, die Transformationen bezüglich zusätzlicher Effekte, Formen, Funktionen und neue Bedeutungsbildungen zu finden, die die einzelnen dabei beteiligten Medien alleine nicht bewirken könnten (Rajewsky 2002:18-22).

Einige dieser Erkenntnisziele, insbesondere jene des Medienwechsels, sind in dieser Arbeit verschiedentlich verfolgt worden (Kapitel 6; Abb. 311a bis und mit 311c; vgl. Kapitel 1.3.). Es soll deshalb hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Rajewsky versteht die drei erwähnten Typen von Intermedialität nicht als sich gegenseitig ausschliessend. So sind intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination bei einem medialen Produkt simultan möglich (Rajewsky 2002:17). Bei Rajewskys Typen von

---

<sup>884</sup> Die fotografischen Reproduktionen aus Zeitschriften und aus Kalendern etc., die als Vorlagen für gemalte Fotokulissen dienen, sollen hier - im Sinne einer weiten Definition dieses Mediums - als Fotografie gelten (Kapitel 1.1.).

Intermedialität verhält es sich somit analog zu vielen in dieser Arbeit vorgeschlagenen Transformationstypen. Auch von letzteren können oft mehrere gleichzeitig zutreffen (Kapitel 7.1.). Rajewsky unterscheidet bei der Intra- und Intermedialität zusätzlich zwischen Einzelreferenz und Systemreferenz<sup>885</sup> (Rajewsky 2002:19,65-77,195-196). Demnach gibt es intra- oder intermediale Transformationstypen mit Einzelreferenz und Systemreferenz. Bei der Einzelreferenz nimmt definitionsgemäss ein mediales Produkt auf ein ganz bestimmtes anderes mediales Produkt Bezug (Rajewsky 2002:19,72-73,76). Dies ist beispielsweise im oben erwähnten Fall so, bei welchem der junge Mann Alexander auf seinem Foto beim Tanz des *coupé décalé* wie *Douk Saga* in dessen Video aussehen wollte. Eine "Systemreferenz" ist nach Rajewsky wiederum, wenn ein bestimmtes mediales Produkt in systemischer Weise auf das eigene Medium oder auf andere Medien Bezug nimmt. "In systemischer Weise" bedeutet, dass auf Sub-Systeme eines Mediums wie beispielsweise auf eines seiner Genres Bezug genommen werden kann (Rajewsky 2002:19,71-73,76).<sup>886</sup> Eine Systemreferenz liegt etwa im oben erwähnten Fall des jungen Mike vor, sofern seine Bemerkung tatsächlich zutrifft, dass er seine Fotos im Fotoleporello in einer inhaltlich steigernden Reihenfolge geordnet habe - analog zu dem sich üblicherweise dramaturgisch steigernden Handlungsablauf in den Spielfilmen, einem Genre des (Video-)Films, mit dem Höhepunkt am Ende. Eine Systemreferenz ist es auch, wenn in Bamenda für Fotos in allgemeiner Weise die Posen von US-Rap-Stars nachgemacht werden, die auf Postern und in den Musik-Video-Clips gesehen werden können. Dies ist bei den in Bamenda unter jugendkulturellen Porträts anzutreffenden *yo pictures* offenbar häufig der Fall (Kapitel 2.8.2.). Viele Jugendliche konnten mir nicht sagen, wo genau sie die Hip-Hop-Pose für ihr Porträtfoto abgesehen haben. Sie meinten oft in allgemeiner und somit in "systemreferentieller Weise", sie hätten die Posen einfach von den in Bamenda erhältlichen Musik-Video-Clips oder von Postern mit US-Rap-Stars.

Einzel- und Systemreferenzen treten auch im nichtmedialen Bereich im Zusammenhang mit natürlichen Bildern auf. Menschen können natürliche Bilder herstellen, die auf andere natürli-

<sup>885</sup> Es sei hier nochmals betont, dass der Begriff "System" in dieser Arbeit nur im alltäglichen Sinn des Wortes gemeint ist. In dieser Arbeit bezieht sich dieser Begriff also keineswegs auf irgendeine Systemtheorie wie zum Beispiel jene Niklas Luhmanns (Kapitel 1.4.2.).

<sup>886</sup> Rajewsky unterscheidet bei der von ihr so genannten "Systemreferenz" und bei literarischen Texten noch weiter in die intra- und intermediale "Systemerwähnung", in intramediale "Systemaktualisierung" und in die intermediale "Systemkontamination" etc. Man könnte diese Begrifflichkeiten von "Systemerwähnung", "Systemaktualisierung" und "Systemkontamination" auch auf die Transformationen der visuellen Kultur mit ihren (Bild-)Medien zu übertragen versuchen (vgl. Rajewsky 2002:26-27,158,162-180). Es geht Rajewsky bei dieser weiteren Unterteilung des Begriffs "Systemreferenz" vor allem darum, noch weiter aufzuzeigen, wie und wie stark – ob nur punktuell oder allumfänglich – in einem untersuchten medialen Produkt auf ein mediales System (zum Beispiel auf ein Genre) intramedial oder intermedial Bezug genommen wird (vgl. Rajewsky 2002:157). Ich verzichte hier auf weitere diesbezügliche Erläuterungen, da das Thema "Intra- und Intermedialität" letztlich nur ein kleines Teilgebiet dieser Arbeit ist und hier nicht bis in die letzten möglichen Verästelungen behandelt werden soll.

che Bilder oder auf mediale Produkte Bezug nehmen. So liegt eine Einzelreferenz vor, wenn ein Junge den Hollywood-Schauspieler *Nicolas Cage* und dessen Charakter im Film *Face Off* auf dem Pausenhof und vor Freunden nachahmt. Und man kann mit einiger Sicherheit von einer medialen Systemreferenz sprechen, wenn Kinder in Bamenda - wie anderswo auf der Welt - beobachtet werden können, wie sie in der Schulpause und im Spiel Schiessereien mit viel Schiess- und theatralischem Sterbensgeschrei vollführen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt hierbei eine Systemreferenz auf das Genre des Kriegs- oder Actionfilms vor. Schauspiel- und Actionfilme aus aller Welt sind heute auf den Märkten Bamendas ohne Weiteres auf DVDs zu haben – entweder zur Miete oder auch käuflich. Die Kinder, die Schiessereien spielen, ahmen allerdings sicherlich auch die anderen Kinder und das Schiessereispiel generell nach, nehmen also auch auf natürliche Bilder Bezug. Dabei liegt eine Einzelreferenz vor, wenn das Handeln eines bestimmten Mitschülers nachgeahmt wird. Werden die Mitschüler und deren Verhalten generell im Schiessereispiel nachgeahmt, kann wiederum von einer Systemreferenz gesprochen werden. Fazit: Heuristisch darf man - ob nun bei Medien oder bei natürlichen Bildern - ganz allgemein einen einzelreferentiellen von einem systemreferentiellen Transformationstyp unterscheiden (Abb. 314). Der Transfer bildlicher Elemente vom Medialen ins Nichtmediale (ins Reich der natürlichen Bilder) und umgekehrt vom Nichtmedialen ins Mediale wird weiter unten näher erörtert werden.

Ganz allgemein werden Einzel- und Systemreferenzen kultur- und sozialwissenschaftlich erst wirklich relevant, wenn sie in einer menschlichen Gruppe regelmässig auftreten (zur Regel werden) und somit in der Gesellschaft Anklang finden. So betrachtet ist es ein typischer und kultureller Aspekt, dass in Bamenda gemalte Porträts oft auf Einzelreferenzen zu Porträtfotografien beruhen (Förster 2006:349; Kapitel 6), wobei stets eine gewisse Systemreferenz auf das Genre des bürgerlichen Porträts vorhanden ist, welches Till Förster in der Malerei auch *bourgeois embellishment* nennt (Förster 2006:348-349). Und ebenso ist es ein kulturelles Phänomen, dass gemalte Studiohintergründe in Bamenda häufig auf bestimmten Einzelreferenzen zu fotografischen Vorlagen, zum Beispiel aus Zeitschriften oder Kalendern etc. basieren (Kapitel 2.5.3), wobei aber wiederum zumeist eine Systemreferenz, eine Rückgriffnahme auf die Genres der Foto-Kulissenmalerei (Kapitel 2.5.2.) ganz allgemein besteht. Zumindest ist dies in mehreren Fällen meine Erfahrung (Kapitel 2.5.3 und 6).<sup>887</sup> Als kulturell eingestuft werden kann auch, dass in Bamenda - wie soeben erwähnt - sogenannte *yo pictures* üblicher-

---

<sup>887</sup> Hier und da sind bei gemalten Fotostudiohintergründen auch mehrfache, also zwei bis drei Einzelreferenzen (mehrere fotografische Vorlagen) möglich (vgl. Kapitel 2.5.3.). Ebenso hat Till Förster bezüglich der Porträtmalerei darauf hingewiesen, dass afrikanische Maler seltenerweise auch mehrere Fotos der zu porträtierenden Person verwenden (Förster 2006:349-350).

weise Einzel- beziehungsweise Systemreferenzen zu anderen fotografischen *yo pictures*, Musikstar-Postern sowie zu Musikvideo-Clips aufweisen. Intramediale Systemreferenzen ergeben sich in Bamenda typischerweise auch immer dann, wenn die Kundschaft und der Fotograf während des Verhandlungsprozesses im Fotostudio in allgemeiner Weise auf ein ihnen schon bekanntes fotografisches Genre - wie etwa das bürgerliche Porträt – rekurren: Die fotografischen Genres dienen beim Verhandlungsprozess implizit und in der Vorstellung (mentale Bilder beziehungsweise *images*) als Vorlage für weitere Fotos dieser Art (Kapitel 2.4.2.). Einzelreferenzen liegen in der Fotografie aber vor, wenn sich ein Kunde, eine Kundin an einer ganz bestimmten Referenzarbeit im Fotostudio orientiert und eine dort gesehene Pose nachmacht. Hier und da schaut die Kundschaft in den Fotostudios diese Muster- und Referenzarbeiten (*pictures*) durchaus kurz an (Kapitel 2.5.5.). Oder die Kundschaft bringt wie erwähnt sogar ein Foto als Vorlage mit.

In all diesen wiederholt auftretenden typischen Weisen sind Intra- und Intermedialitäten mit ihren typische Einzel- und Systemreferenzen als kulturelle und angesichts der *yo pictures* teils auch als jugendkulturelle Phänomene zu bezeichnen.

Von einer gewissen (ursprünglichen) Intermedialität kann zudem zwischen den diagonal beziehungsweise schräg aufgenommen Bildausschnitten in den Medien Video und Fotografie ausgegangen werden. In den westafrikanischen Musik-Videoclips sind diese Bildschrägen durch das Schiefhalten der Kamera relativ beliebt und auch in der Fotografie kommen sie in Bamenda vor. Dies ist ein zusätzlicher ästhetischer Stil und wohl oft eine Systemreferenz. Es müssten jedoch immer im Einzelfall die die Videos und Fotos produzierenden AkteurInnen gefragt werden, inwiefern sie hierbei Inter- oder Intramedialität betreiben, was aber kaum erhellend sein dürfte. So wissen beispielsweise viele Fotografen in Bamenda, dass man für die jüngere Kundschaft Fotos mit schrägem beziehungsweise diagonalem Bildausschnitt schießen kann und tun dies manchmal auch. Sie können dabei auf schon früher gemachte und gesehene Fotos zurückgreifen, womit wohl häufig eine intramediale Systemreferenz vorliegt.

Die Intra- und Intermedialitätsforschung ist hinsichtlich eines vollständigen empirischen Nachweises oft äusserst schwierig, wie obiges Beispiel um die Frage nach dem Ursprung des schrägen Bildausschnitts wie auch die etwas unsichere Begründungsgeschichte um das fotografische Genre *african wear* zeigen (Kapitel 2.8.2.3.). Schon Rajewsky (2002:37-40) hat auf die empirische Schwierigkeiten in der Intermedialitätsforschung hingewiesen. Kann man die Intermedialität im Herstellungsprozess eines Mediums nicht direkt beobachten, hängt es häufig von den Produzenten der Medien ab, ob sie über Bezüge zu anderen Werken aufklären wollen oder nicht. Wenn man in Bamenda keine Informationen bezüglich den vorhandenen

Intermedialitäten erhält, kann dies mit Geschäftsgeheimnissen oder mit dem stolzen Behaupten einer eigenen kreativen Originalität zu tun haben, die den Bezug auf andere mediale Werke nicht nötig hat. Ich habe zumindest solche Erfahrungen mit einzelnen Malern und Fotografen in Bamenda gemacht, wenn ich den "Fehler" beging, vorsichtig nach den "Vorlagen" ihrer Werke zu fragen.

Rajewsky spricht bei den Intra- und Intermedialitäten vom Kontakt gebenden und Kontakt nehmenden Medium, also sozusagen vom Ursprungs- und Zielmedium (Rajewsky 2002:12-13,19). Man kann deshalb intra- und intermediale Transformationen auch anhand des Kontakt gebenden und des Kontakt nehmenden Mediums benennen (Rajewsky 2002:76). Auf diese Weise kann – wie in dieser Arbeit immer wieder aufgezeigt – in Bamenda von Foto-Foto-Transformationen (Intramedialität: beispielsweise fotografisch nachgeahmte Fotografien), von Foto-Malerei-Transformationen (Intermedialität: beispielsweise gemalte Porträts und gemalte Foto-Kulissen anhand von fotografischen Vorlagen), von Malerei-Foto-Transformationen (beispielsweise abfotografierte Fotostudiokulissen), von Video-Foto-Transformationen (beispielsweise fotografische *yo pictures* anhand von Hip-Hop-Video-Clips) und von Foto-Bildhauerei-Transformationen (erstellte Zementstatuen anhand von Porträtfotos, Kapitel 6) etc. sprechen. Analog kann man Bezüge ausgehend vom medialen Bereich in den Bereich der natürlichen Bilder entsprechend bezeichnen: Man kann dies ganz allgemein als Medium-Naturbild-Transformation betiteln (Abb. 314). Machen etwa Kinder wie erwähnt die Actionfilme durch Schiessereien auf dem Pausenhof nach, so kann man von einer Film-Naturbild-Transformation sprechen.

Und umgekehrt kann man von der Naturbild-Medium-Transformation sprechen, wenn ein Transfer natürlicher (Alltags-)Bilder in den Bereich der medialen Bilder stattfindet (Abb. 314). Ganz generell gilt es zu beachten, dass es Schwierigkeiten beim Transfer vom Nichtmedialen (natürliche Bilder, *images*) in den medialen Bereich geben kann. So kann ein natürliches Bild nicht oder kaum vollständig in ein Bildmedium transferiert werden (Naturbild-Medium-Transformation). Das scheitert bei zwei-dimensionalen Bildmedien schon an der Drei-Dimensionalität der natürlichen Bilder und kann in der Fotografie beispielsweise daran liegen, dass ein zu kleiner Aufnahmewinkel des Kameraobjektivs eine Szene nicht gänzlich einfangen kann.

Ebenso kann ein inneres, mentales Bild (*image*) unter Umständen nicht vollständig in ein natürliches Bild oder in ein Medium transferiert werden. Solche Transfers sollen hier mit dem *image*-Naturbild-Transformationstyp sowie dem *image*-Medium-Transformationstyp abgedeckt werden (Abb. 314). Bei der Porträtfotografie – wie sie in Bamenda oft vorkommt –

können sowohl der *image*-Naturbild- wie auch der *image*-Medium-Transformationstyp von Belang sein. Der *image*-Naturbild-Transformationstyp kann bei der Porträtfotografie herangezogen werden, weil für ein Porträtfoto - wenn die Möglichkeit der Bildbearbeitung nicht gegeben ist - zuerst eine fotografierbare naturbildliche Inszenierung hergestellt werden muss. In Kamerun kann bei der Fotografie beispielsweise wegen mangelnden Geldes und dadurch fehlenden Möglichkeiten der Inszenierung (Kleidung, Accessoires, Requisiten, Kulisse und Umgebung) durch eine ungenügende technische Ausrüstung, durch fehlendes Umsetzungswissen oder durch anderweitige missliche Umstände die Realisierung des eigentlich angestrebten Bildes – ob nun als *image* oder *picture* vorliegend - nicht gelingen. So will auf Abb. 251 eine junge Frau die Pose eines Stars einer *boy group* nachmachen, den sie zuvor auf einem Poster im Fotostudio gesehen hat. Sie imitierte die entsprechende Pose des Musikers kurzerhand, jedoch im Rock und in Plastiksandalen, worüber dann später in Bamenda ein junger Mann herzhaft lachte. Angesichts des Umstands, dass sie damals noch kaum ein Einkommen hatte und praktisch auf dem Land lebte, muss der jungen Frau auch das Geld gefehlt haben, um sich wie ein Musikstar kleiden zu können (Kapitel 4.2.). Es ist also davon auszugehen, dass sie die Poster-Foto-Transformation beziehungsweise die *image*-Foto-Transformation (also der Transfer ihres mentalen *image* anhand des zuvor gesehenen Posters in ein eigenes Porträtfoto) nicht in der gewünschten Weise bewerkstelligen konnte.

Ganz generell ist hinsichtlich der Medien festzustellen, dass deren Materialität einerseits Möglichkeiten bietet, andererseits diese Materialität auch Möglichkeiten einschränkt und gegen die Bestrebungen des Menschen Widerstand leistet. Es mag daher - wie soeben besprochen - sein, dass ein inneres, mentales Bild (*image*), das ein Mensch besitzt, nicht vollständig medial umgesetzt werden kann.

Nach diesen Erläuterungen über Intra- und Intermedialität bleibt erwähnenswert, dass Rajewsky auch von Transmedialität spricht. Damit meint sie "*medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines Kontakt gebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist* (Rajewsky 2002:12-13,19,206)." Wenn also bestimmte Veränderungen verschiedene Medien durchdringen, so kann man dies einem hier sogenannten transmedialen Transformationstyp zuordnen. Durchziehen bestimmte Veränderungen die mediale Welt/Sphäre wie auch die Welt/Sphäre der natürlichen Bilder, so kann vom transsphärischen Transformationstyp gesprochen werden (Abb. 314). Die sich historisch wandelnde Kleidungsmode wäre ein Fall des transsphärischen Transformationstyps. In Bamenda wurde die Kleidungsmode der 1970er Jahre mit Schlaghosen beispielsweise sowohl auf der



Strasse wie auch bei der Aufnahme von Porträtfotos getragen. Die Rede von transsphärischen oder transmedialen Transformationen macht unter anderem darauf aufmerksam, dass es Transformationen geben kann, welche allgemein die mediale und die naturbildliche Welt oder immerhin generell die Medien betreffen.

Manchmal sollte man sich fragen, weshalb gewisse Transformationen nicht stattfinden. So kann Gewinn bringend danach gefragt werden, weshalb gewisse mediale Phänomene nicht in die alltäglichen natürlichen Bilder hinüberwandern (Medium-Naturbild-Transformation). Es kann beispielsweise die Frage gestellt werden, weshalb etwa die Kleidung des fotografischen Genres *african wear* (bislang) nur im medialen Bereich anzutreffen ist (Abbildungen 183 bis und mit 187). Diese Art der Kleidung findet sich soweit nur in diesem fotografischen Genre oder in den Video-Schauspielfilmen des Genres *epic film/kontri film* (Kapitel 2.8.2.3.). Gründe hierfür sind, dass die Kleidung im Sinne des *african wear* eine relativ neue und eine bislang jugendkulturelle Erscheinung ist. Und auch soziale Normen spielen eine Rolle: Im Bereich der natürlichen Bilder wie etwa in traditionellen Situationen, würde eine solche aufs Erotische bedachte Kleidung - sofern dies von den Ältesten erkannt würde - kaum akzeptiert werden. Ebenso dürfte eine solche Kleidung in traditionellen Situationen von den anwesenden Autoritäten, die sich in der bisherigen Tradition auskennen, als Verfälschung der Tradition kritisiert werden. Eine falsche traditionelle Kleidung können Leute in Bamenda beziehungsweise im Kameruner Grasland sehr schnell sanktionieren, wie ich verschiedentlich beobachten konnte. All dies soll aber nicht heissen, dass nicht auch die Tradition (*tradition*; auf Pidgin-Englisch auch: *kontri fashion*) des Kameruner Graslandes selbst - wie jede Tradition - historischen Wandel und Transformationen kennt (Kapitel 2.8.2.3.; Horner 1990).

Bislang wurde mit Rajewsky (2002) auf die Intra- und Intermedialität im Zusammenhang mit der Produktion von materiellen Bildern fokussiert. Der guten Ordnung halber sei hier bemerkt, dass man auch von einer konsumzentrierten, wahrnehmungsmässigen und eher *image*-zentrierten Intra- und Intermedialität ausgehen darf: Beim Sehen medialer Bilder geschieht im Kopf/Körper der Rezipientin/des Rezipienten ein Abgleich mit den inneren Bildern (*images*), die oft ebenfalls auf mediale Bilder zurückgehen. Das heisst, es werden intra- und intermediale Bezüge zwischen dem aktuell zu sehenden medialen Bild und den zuvor schon gesehen medialen Bildern aufgestellt. Nimmt etwa eine Person in Bamenda die gemalte Fotokulisse einer Metropole mit Wolkenkratzern wahr, mögen in ihr leicht Bezüge zu Bildern aus dem wohlhabenden *whiteman kontri* aufkommen, die sie in Hollywood-Spielfilmen auf DVD gesehen hat. Medien/mediale Werke können im Menschen auf diese Weise Wirkungen auf andere Medien/auf Werke anderer Medien ausüben und deren sinnliche Erfahrung verändern

(Förster 2005a:33). Eine solche mentale und wahrnehmungsmässige Form von Intra- und Intermedialität bedingt durch einen inneren Abgleich der Bilder ist in dieser Arbeit mit dem *picture*-zentrierten Transformationstyp bereits abgedeckt (Kapitel 7.1.). Ganz allgemein ist zudem festzuhalten, dass beim Sehen natürlicher wie medialer Bilder Verbindungen zu anderen natürlichen und medialen Bildern hergestellt werden können. Dadurch werden gesehene Bilder wahrnehmungsmässig transformiert. Die wahrgenommenen Verbindungen zwischen den Bildern können ebenfalls mit den hier vorgeschlagenen Transformationstypen beschrieben werden. Ob die Bilder dabei realiter in Verbindung miteinander stehen, ist aus der Sicht der Wahrnehmung nebensächlich.

#### **7.4. Der ressourcen- und der regel-induzierte Transformationstyp**

In lockerer Weise angelehnt an Anthony Giddens Strukturierungstheorie kann man auch von ressourcen-induzierten und regel-induzierten Transformationstypen des Bildes sprechen.

Anthony Giddens betrachtet den Begriff Struktur unter den Gesichtspunkten von Ressourcen und Regeln (Giddens 1997:45,432). Ressourcen und Regeln sollen hier als zwei Kanäle betrachtet werden, über welche sozio-kulturelle Transformationen und Neu-Strukturierungen *induziert* beziehungsweise *initialisiert* werden können. Nur so betrachtet wird hier von ressourcen- und regel-induzierten Transformationstypen visueller Kultur gesprochen: Da Ressourcen und Regeln miteinander letztlich strukturell in „Regel-Ressourcen-Komplexen“ gekoppelt sind (Giddens 1997:69,432), kann eine ressourcen-induzierte Transformation zu einer Veränderung von Regeln führen und umgekehrt eine regel-induzierte Transformation Veränderungen bei den Ressourcen bewirken.

Fürs Erste soll der ressourcen-induzierte Transformationstyp untersucht werden. Hierbei ist zunächst einmal wichtig, dass Giddens zwischen allokativen und autoritativen Ressourcen unterscheidet (Giddens 1997:45,86).

Wenden wir uns zuerst der Transformation visueller Kultur aufgrund von Veränderungen bei den allokativen Ressourcen zu. Unter allokativen Ressourcen versteht Giddens verteilbare materielle Ressourcen einschliesslich der natürlichen Umwelt und physischer Artefakte (Giddens 1997:429). Materielles wird erst zu einer allokativen Ressource, wenn es vom Menschen als nützlich erkannt worden ist und von ihm gebraucht wird (Giddens 1997:86,432). Eine Zunahme oder die Neuentdeckung allokativer Ressourcen befähigen den Menschen dazu, Elemente seiner Kultur und Gesellschaft neu zu gestalten beziehungsweise neu zu strukturieren (Giddens 1997:70,77-79). Dies auf der Basis der (neuen) Herrschaft über Objekte, Güter und materielle Phänomene (Giddens 1997:86). Auch ein Bildmedium kann

eine allokativer Ressource sein, dessen Verfügbarkeit in einer Gesellschaft und Kultur gut oder knapp ist respektive zu- oder abnimmt. Dabei sind die allokativen Ressourcen letztlich das Material oder allenfalls auch die Technologie<sup>888</sup>, aus welchem das untersuchte Bildmedium besteht.

Ein Beispiel einer Transformation der visuellen Kultur aufgrund allokativer Ressourcen ist die stete Zunahme der Verfügbarkeit des Mediums Fotografie in Bamenda. Fotokameras und somit Fotografen sind in Bamenda heute in viel grösserer Zahl vorhanden als früher. Dies ist dem Aufkommen der günstigen Autofokuskameras und der vielen *ambulants* zuzuschreiben. Dadurch hat sich in Bamenda ein verstärkter Konkurrenzkampf im Fotogewerbe ergeben. Auch hat sich seither der auf Fotografien gezeigte Inhalt etwas gewandelt, da man aufgrund der *ambulants* für ein fotografisches Porträt nicht mehr unbedingt ein Fotostudio besuchen muss: Der Anteil der Fotos hat zugenommen, die im Hintergrund nicht mehr die künstliche Kulisse eines Fotostudios zeigen, sondern real existierende (Freiluft-)Kulissen wie Aussen- und Innenansichten öffentlicher Gebäude und privater Häuser, Strassen, Gärten und gesellschaftliche Anlässe mit versammelter Gesellschaft etc. Mit dem Aufkommen von Mobiltelefonen mit Fotokameras verstärkte und verstärkt sich die Verfügbarkeit der Fotografie und die oben erwähnte Tendenz bezüglich der - relativ betrachtet - reduzierten Verwendung künstlicher Fotokulissen noch zusätzlich. Eine Fotokamera, wenngleich schlechter Qualität, ist nun öfter jederzeit einsatzbereit. Studiofotografen und *ambulants* haben sich 2009 bei mir denn auch schon beklagt, dass die Leute aufgrund der Fotokameras in den Mobiltelefonen weniger Fotos in Auftrag geben würden. Dies alles sind Veränderungen, die durch die Zunahme der Fotokameras, die eine allokativer Ressource darstellen, induziert worden sind.

Selbstverständlich war auch die Erfindung der Fotografie in Europa wie auch ihre Ausbreitung im sub-saharischen Afrika - etwa durch migrierende Fotografen - eine Transformation des Visuellen aufgrund einer neuen allokativen Ressource, der Fotokamera (Kapitel 2.1.).

Soweit einige Beispiele von der Transformation visueller Kultur aufgrund der Veränderung allokativer Ressourcen, die dem hier sogenannten ressourcen-induzierten Transformationstyp zugeordnet werden können (Abb. 314).

Eine weitere allgemeine Möglichkeit der Transformation des Bildes ist jene aufgrund autoritativer Ressourcen. Nach Giddens sind die autoritativen Ressourcen nicht materiell. Sie führen zum Vermögen, aufgrund der Herrschaft über menschliche AkteurInnen die Gesell-

---

<sup>888</sup> Die Technologie als allokativer Ressource zu betrachten würde bedingen, dass man auch Information/Wissen als "Rohstoff" zu den allokativen Ressourcen zählt. Anhand von Giddens (1997) Strukturierungstheorie ist es schwierig, den Aspekt "technologisches Wissen" den Ressourcen oder Regeln zuzuordnen. Technologisches Wissen kann man allenfalls auch zu den Regeln zählen oder als einen Zwitter zwischen Ressourcen und Regeln, als Ressourcen-Regel-Komplex, betrachten.

schaft und Kultur umzugestalten und neu zu strukturieren (Giddens 1997:86,429). So kann zum Beispiel auch die Autorität eines Herrschers Transformationen hinsichtlich der visuellen Kultur möglich machen.

Historisch betrachtet gibt es viele Fälle, bei welchen aufgrund autoritativer Ressourcen die visuelle Kultur geändert worden ist. So im alten Ägypten der "Amarna-Zeit", als der Pharao Echnaton die altägyptische Religion umordnete. Er liess nicht nur Bildnisse und Monumente (*pictures*) seines bevorzugten Gottes Aton erstellen und die anderen Gottheiten vernachlässigen, sondern schliesslich auch zerstören, insbesondere jene des Gottes Amun. Hinzu kam, dass Echnaton damals – ebenfalls aufgrund seiner autoritativen Ressourcen - einen neuen Stil in der Darstellung der ägyptischen Kunst einführte. Und später sollte dann ebenfalls aufgrund autoritativer Ressourcen eine "Gegenreformation" in der religiösen und visuellen Kultur Altägyptens folgen, welche wiederum versuchte, die "Amarna-Zeit" vergessen zu machen (Mieroop 2011:202-212).

Ein weiteres Beispiel sind die Transformationen der visuellen Kultur unter der Ägide Stalins. Letztlich aufgrund seiner autoritativen Ressourcen wurden die bei ihm in Ungnade gefallen Personen auf den offiziellen Fotos wegetuschiert. Ein berühmtes Beispiel ist jenes Foto von Lenins Rede auf dem Swerdlow-Platz in Moskau vor Einheiten der Roten Armee am 5. Mai 1920. Dieses Foto wurde landesweit vertrieben, da es im kollektiven Gedächtnis der Sowjetunion so wichtig war. Doch unter Stalin wurde der ihm unliebsame Trotzki auf diesem Foto wegetuschiert und damit aus dem kollektiven Gedächtnis der Sowjetunion verbannt (Chafik 2003:30-33).

In autoritär und diktatorisch geführten Regimes wird auch das Produzieren und Zeigen von Porträts der höchsten Herrschenden oft begünstigt und offiziell befürwortet, während die Porträts von politischen Gegenspielern aus der Öffentlichkeit verschwinden müssen beziehungsweise schon gar nicht privat besessen oder reproduziert werden dürfen. Bei Regimewechseln (Staatsstreichen) bewirken dann unter anderem die erworbenen autoritativen Ressourcen der neuen Machthaber eine Veränderung der offiziellen visuellen Kultur.

In Kamerun dürfte es beispielsweise 1984 wohl keine gute Idee gewesen sein, das Porträt des kamerunischen Ex-Präsidenten Ahidjo in der Stube aufzuhängen oder in anderen eigenen Räumlichkeiten zu exponieren. Ahidjo, der im Exil weilte, wurde der Putschversuch von 1984 gegen den damals neuen kamerunischen Präsidenten Paul Biya angelastet (vgl. Fuchs 2001:151). Das absichtliche Exponieren von Ahidjos Porträt hätte damals nach dem niedergeschlagenen Putsch sicherlich gefährlich werden und bedeuten können, dass man auf Seiten

der Putschisten stünde. Ahidjos Porträt ist in Kamerun auch heute in der offiziellen visuellen Kultur Kameruns kaum mehr zu sehen.

Dafür sieht man nun in Kamerun häufig das vergrösserte Porträt des diktatorisch regierenden Präsidenten Paul Biya. Es wird in Kamerun in behördlichen Büros und in den privaten Stuben der staatlichen Beamten sehr oft gezeigt. Dies unter anderem als Ausdruck der Loyalität gegenüber dem Regime und somit auch zur Sicherung der eigenen Beamtenstelle. So meinte ein Beamter, dass - falls ein Vorgesetzter privat zu Besuch ins Haus käme - ein vergrössertes Porträt von Paul Biya in der Stube von Vorteil wäre. Sonst könnte sich der Vorgesetzte fragen, weshalb das sonst bei Beamten übliche Porträt von Paul Biya in diesem Haushalt fehle (Kapitel 4.2.).<sup>889</sup>

Aufgrund der autoritativen Ressourcen des Regimes von Paul Biya kann sich in kritischen Situationen des Landes das Aufhängen des vergrösserten Porträts des Staatspräsidenten noch häufen. So berichtete mir Sandro, ein Fotograf in Bamenda, dass in prekäreren Situationen wie vor den Präsidentschaftswahlen oder in Zeiten eines nationalen Aufstands wie im Februar 2008 vermehrt Kunden ins Fotostudio gekommen seien, um ein Porträt Paul Biyas zu kaufen. Er führte diesen Wunsch aus, indem er ein offizielles Porträt Paul Biyas abfotografierte und dann – unter Umständen vergrössert - aushändigte. Seiner Meinung war es ganz klar, dass die Leute in potentiell unruhigen Zeiten dieses Porträt im Haus oder im Geschäft zum eigenen Schutz haben wollten, sollten Soldaten oder (Geheim-)Polizisten vorbeikommen (vgl. Kapitel 4.2.). Das sind soweit einige Beispiele zu Strukturierungstransformationen ausgehend von den allokativen und autoritativen Ressourcen, die für unsere Zwecke genügen sollen.

Im Folgenden soll nun auf die regel-induzierte Transformation des Bildes eingegangen werden. Die regel-induzierte Transformation umfasst die Transformationen der visuellen Kultur aufgrund neu eingeführter oder geänderter kultureller und sozialer Regeln. Regeln kann man auf verschiedene Weisen umschreiben. Giddens versteht unter Regeln einerseits normative Elemente und andererseits Signifikationscodes (Giddens 1997:45). Bei Regeln kann man - gemäss dem Vokabular dieser Arbeit (Kapitel 1.4.2.) - auch Normen von Konventionen unterscheiden. Wir erinnern uns: Der Unterschied zwischen Normen und Konventionen ist folgender: Während das Nichteinhalten einer sozialen Konvention üblicherweise geduldet wird, zieht die Verletzung einer sozialen Norm gemeinhin eine (strafende) Sanktion nach sich (Popitz 2006:69; Kapitel 1.4.2).

Eine Transformation der visuellen Kultur basierend auf veränderten Regeln tritt beispielsweise ein, wenn sich fotografische Genres (Genres sind häufig Konventionen) verändern, wenn

---

<sup>889</sup> Unter anderem gemäss Gespräch mit Kenneth, einem kamerunischen Staatsbeamten, am 20.12.06 in Yaoundé.

neue fotografische Genres hinzukommen oder wenn ein gewisses fotografische Genre erlischt. In solchen Fällen überschneidet sich der generische Transformationstyp stark mit dem regel-induzierten Transformationstyp. Der Unterschied zwischen Genres und Regeln ist meines Erachtens jedoch, dass Regeln kleinere Einheiten bilden können als Genres; Genres beinhalten oft mehrere Regeln.

Eine regel-induzierte Transformation stellt etwa die Einführung und Ausbreitung des objekt-zentrierten fotografischen Genres *african wear* in der fotografischen Kultur in Bamenda und in Kamerun dar. Hier kann man nicht davon sprechen, dass eine Veränderung durch allokativen oder autoritative Ressourcen dieses neue Genre induziert beziehungsweise zur Folge gehabt hätte. Jemand hat einfach die neuen Regeln und Konventionen des Genres *african wear* eingeführt und andere Fotografen begannen aus wirtschaftlichem Interesse dieses Genre ebenfalls zu "kopieren" beziehungsweise in ihr Angebot aufzunehmen (Kapitel 2.8.2.3.).

Bezüglich des ressourcen- oder regel-induzierten Transformationstyps sei hier betont, dass nur danach gefragt wird, über welchen "Kanal" (Ressourcen oder Regeln) eine Transformation der visuellen Kultur ihren Ausgang genommen hat. Doch da wie erwähnt Strukturen Regel-Ressourcen-Komplexe sind, besitzt im Verlauf der Zeit letztlich wohl jede Transformation der visuellen Kultur regel- und ressourcenbasierte Aspekte. So führte Echnaton etwa aufgrund seiner *autoritativen Ressourcen* die *Regel* ein (ressourcen-induzierter Transformationstyp), bestimmte Götterbilder nicht mehr zuzulassen und zu zerstören. Und europäisch-koloniale wie afrikanische Regierungen führten aufgrund ihrer *autoritativen Ressourcen* die *Regel* ein (ressourcen-induzierter Transformationstyp), dass für die ganze Staatsbevölkerung Identitätskarten mit Passfotos obligatorisch sein sollen (Kapitel 2.1.2).

Während der ressourcen-induzierte Transformationstyp mit dem Verweis auf die allokativen und autoritativen Ressourcen implizit bereits danach fragt, was oder wer eine Transformation der visuellen Kultur eingeführt hat, muss insbesondere beim diesbezüglich offeneren regel-induzierten Transformationstyp fast immer noch vertiefter "recherchiert" werden, wer oder was die Einführung der entsprechenden sozialen Regel induziert hat, wer oder was der Grund für die Einführung der entsprechenden sozialen Regel war. Die Einführung einer sozialen Regel kann nicht nur aufgrund autoritativer Ressourcen, sondern - wie soeben anhand der Einführung des Genres *african wear* dargelegt - auch aufgrund wirtschaftlicher Interessen beziehungsweise aufgrund einer marktwirtschaftlichen Nachfrage geschehen.

### 7.5. Transformationstypen hinsichtlich Nachahmung und Kreativität

Im Folgenden geht es um individuelle bis hin zu sozio-kulturellen Transformationen des Bildes im Bereich von Nachahmung und Kreativität. Dabei wird festzustellen sein, dass Rekursivität und Kreativität Hand in Hand gehen können. Als Erstes soll hier auf den Aspekt der Nachahmung und danach auf die Kreativität eingegangen werden.

Unter dem Aspekt der "Rekursivität" respektive des Rückgriff-Nehmens auf etwas kann man unter anderem die routinierte wie auch nicht routinierte Nachahmung verstehen. Dabei soll hier der Begriff "Nachahmung"<sup>890</sup> ganz offen für jedes "kopierende", "imitierende" beziehungsweise reproduzierende Handeln und Wahrnehmen gemeint sein. Der Begriff "Nachahmung" ist hier dem visuellen Fokus dieser Arbeit gemäss vor allem auf das mit den Augen Wahrnehmbare wie materielle Bildnisse (*pictures*), Mimik und Gesten und auf beobachtbare Performanzen etc. gerichtet. Doch selbstverständlich gibt es noch viele weitere Bereiche, in welchen Nachahmung zu finden ist. So kann Nachahmung auch im sprachlichen Bereich, in der Redeweise, im Diskurs, auftreten. Das kann auch eine bildhafte Redeweise (Metapher) betreffen, was bereits wieder das hiesige Thema der bildlichen Transformationen tangiert. Nachahmung kann bewusst oder unbewusst ablaufen, verbalisierbar oder schwer verbalisierbar, nicht routinisiert oder alltäglich routinisiert sein. Nachahmung liegt in der Natur des Menschen, scheint sie doch für ihn einen wichtigen Lernmodus darzustellen (vgl. Bandura 1976).

Nachahmung und Kreativität können auch unter dem Blickpunkt von Anthony Giddens Strukturierungsgedanken betrachtet werden. Nach Giddens erhalten sich soziale Strukturen durch das fortwährende rekursive, "gleichbleibende" und letztlich nachahmende Handeln der AkteurInnen (Strukturierung; soziale Reproduktion). Oder die sozialen Strukturen ändern sich, indem sich gleichsam das Handeln der AkteurInnen ändert (Neu-Strukturierung). Während die AkteurInnen die sozialen Strukturen verinnerlicht haben, veräusserlichen und kommunizieren sie diese einander zugleich durch ihr Handeln. So ist wie bereits erwähnt eine Folge von Giddens Bemühungen, korrekt Englisch zu sprechen und zu schreiben, dass er damit einen Beitrag zur Reproduktion der englischen Sprache leistet (Giddens 1997:58). Das Akteurshandeln und die gesellschaftlichen oder kulturellen Strukturen sind also miteinander gekoppelt und verinnerlicht in den AkteurInnen (Kapitel 1.4.2). Aus einer gewissen Perspek-

---

<sup>890</sup> In dieser Arbeit soll der Begriff "Nachahmung" verwendet werden, weil er in seiner Breite sehr viel erfasst (vgl. Stöckmann 2006:274; vgl. Hillmann/Hartfiel 2007:602). Eine gewisse Weite des Begriffs ist nötig, um sich nicht in mögliche Widersprüche zu verstricken. So soll hier beispielsweise von dem ähnlichen Begriff "Mimesis" abgesehen werden. Der Term "Mimesis" deckt viele Aspekte der Nachahmung ab, jedoch für unsere Zwecke nicht hinreichend: Gunter Gebauer und Christoph Wulf, welche eine systematische und historische Untersuchung des Begriffs "Mimesis" vorgenommen haben (Gebauer/Wulf 1992), lassen unter anderem routiniertes Handeln nicht als Mimesis gelten (Gebauer/Wulf 1998:11-12).

tive stellen selbst tagtäglich geschehende Handlungen, die die Strukturen aufrechterhalten, Transformationen dar. Tagtäglich transformieren Angehörige einer Kultur ihr Gesehenes im Sinne der bisherigen visuellen Kultur. Tagtäglich führen sie ihre routinierten Handlungen im Sinn der bisherigen visuellen Kultur aus und kommunizieren damit deren Sinn und Bedeutung in der Sicht der bisherigen visuellen Kultur. In dieser Arbeit können solche Transformationen, die die bisherige visuelle Kultur aufrechterhalten zu den "Nachahmungstransformationen" gezählt werden (siehe Nachahmungstransformationstyp auf Abb. 314).

In Anlehnung an Jacques Derridas (1988:291-314, insbesondere 298) und Gilles Deleuzes (1992) Erörterungen, dass Wiederholung stets auch das Anderswerden in sich bergen kann (Iterabilität), kann mit Sybille Krämer fortwährend hinterfragt werden, ob die Nachahmung gegenüber dem Früheren, auf das sich die Nachahmung bezieht, nicht eine Veränderung beinhaltet. Krämer stellt deshalb fest, dass jede kulturelle Performanz einerseits Wiederholung, andererseits aber auch Wiederaufführung ist. Jede wiederholte Performanz unterscheidet sich zur früheren mehr oder weniger (Krämer 1998:38; vgl. Schuegraf 2008:94-108).<sup>891</sup> Und auch Gebauer und Wulf (1998:13,103) sehen dies so. Sie erkennen - wie Sybille Krämer - in nachahmenden Handlungen nicht nur Reproduktionen, sondern auch schöpferische, kreative Akte.<sup>892</sup>

Bereits hierin, in der blossen unterschiedlichen Wiederholung liegt also genau genommen ein Veränderungspotential und somit auch eine mögliche Wurzel des sozialen oder kulturellen Wandels, sofern denn die Neuartigkeit im Nachgeahmten von den Akteurinnen aufgegriffen und wiederum nachgeahmt werden sollte. Wie die Rede von neuartigen Transformationen kann das Sprechen von sozialem oder kulturellem Wandel vom Blickpunkt abhängen: So mögen manche WissenschaftlerInnen ein Phänomen noch ohne Wandel sehen, während für andere WissenschaftlerInnen ein paar veränderte Details bereits genügen, um diesem Phänomen eine Andersartigkeit gegenüber früher zuzusprechen (Kapitel 7.1.). Auch ist es bekanntlich möglich, dass ein Wandel aus der Binnenperspektive einer Kultur nicht festgestellt werden kann – sei dies, weil er generationenübergreifend langsam stattfindet, weil ideologisch ein zyklisches Zeitverständnis mit der Wiederkehr des immer Gleichen vorherrscht

---

<sup>891</sup> Ein Grund, dass sich eine wiederholte kulturelle Performanz von der früheren unterscheidet, ist sicher einmal die räumliche und/oder zeitliche Verschiebung zwischen den Performanzen und damit der äusserlichen Kontexte (vgl. Krämer 2004a:15-16). Andererseits sind natürlich auch die menschlichen Körper und die AkteurInnen in der Wiederholung von Performanzen oft nicht perfekt beziehungsweise streben diese Wiederholung oft gar nicht gänzlich an.

<sup>892</sup> Die wissenschaftliche Untersuchung der Nachahmung respektive der Wiederholung und der dabei entstehenden Differenz zum vorher Bestehenden reicht historisch betrachtet schon weit zurück. So haben sich damit neben Deleuze (1992[original 1968]) und Derrida (1988[original 1972]) auch etwa Gabriel Tarde mit seinem Werk "*Les lois de l'imitation*" (1890), Dan Sperber (1985, 1989:127) oder Michael Taussig (1997[original 1993]) auseinandergesetzt.



und/oder weil keine Speichermedien wie die Schrift oder die Fotografie vorhanden sind, welche den Wandel offensichtlich werden lassen.

Es ist bis anhin festgestellt worden, dass aus Nachahmung Kreativität entstehen kann. Doch was ist Kreativität? Mit Holms-Hadulla (2011:7) soll in dieser Arbeit als Kreativität gelten, was eine von Menschen bewirkte "*Neukombination von Informationen*" beinhaltet. Eine Neukombination von Information kann durch einen materiellen Bildeingriff oder rein mental erfolgen [zum Beispiel das Schaffen einer phantasievollen Vorstellung im Kopf (*image*); das Erfinden einer Metapher (*image*) etc.]. Die Neukombination von Information kann auf der denotativen wie (und in dieser Arbeit vor allem erörtert) auf der konnotativen Ebene stattfinden. Jeder Prozess, bei welchem eine ausreichende Neukombination von Informationen auftritt, kann zum hier so vorgeschlagenen kreativen Transformationstyp gezählt werden. Was dabei bezüglich der Neukombination von Information als "ausreichend" gehalten wird, um von Kreativität und vom kreativen Transformationstyp zu sprechen, kommt auf die (Mikro-/ Makro-)Perspektive der Wissenschaftlerin, des Wissenschaftlers an. Man kann Kreativität im Grossen wie im Kleinen entdecken. Aspekte von Kreativität sind wie soeben erörtert wohl fast in jeder Nachahmung (nachahmende Handlungen und "nachahmende" Wahrnehmungen) zu finden, da Wiederholungen wie erwähnt oft nicht ganz identisch sind. Eine allgemeingültige Schwelle, ab welcher die Neukombination von Informationen als kreativ anzusehen ist, wird angesichts der vielen möglichen Perspektiven und Untersuchungsgegenstände, die Kreativität betreffen können, wohl nie objektiv festgelegt werden können.

Der kreative Transformationstypus kann, wie die obigen Zeilen schon offensichtlich werden liessen, sowohl die denotative, materielle Veränderung eines *picture* (materieller Transformationstyp) wie auch die konnotative Transformation umfassen. Dabei gibt es verschiedene bekannte Strategien, um Kreatives zu schaffen. Man kann beispielsweise etwas analog in einem anderen Bereich umsetzen (Analogietechnik) oder es mit neuen Dingen oder Perspektiven verbinden (Assoziationstechnik) etc. Oder man kann auf weiter Strecke nachahmen und eine kleine, aber entscheidende Abwandlung zum Bisherigen einführen. Dann ist man sozusagen nachahmend-kreativ (vgl. Gebauer/Wulf 1998:14,67). Elaboriertere Kreativitätstechniken machen von solchen und anderen Gedanken Gebrauch. Unter ihnen ist als Beispiel die sogenannte "Osborn-Checkliste" erwähnenswert. Sie nennt folgende zehn Gestaltungsbereiche zur Erzeugung von Kreativität: andere Verwendung, Adaption, Modifikation, Vergrösse-

rung, Verkleinerung, Substitution, andere Anordnung, Umkehrung, Übertragung und Kombination (Osborn 1963:229-290).<sup>893</sup>

Damit eine noch einzigartige kreative Transformation schliesslich sozio-kulturell wird, braucht es wiederum die Nachahmung der Mitmenschen. Der dabei eintretende sozio-kulturelle Wandel kann man als nachahmend-expansive Transformation beschreiben. Der nachahmend-expansive Transformationstyp steht also für den *Prozess der Verbreitung* eines neuen Aspekts in einer Gesellschaft beziehungsweise in einer (Sub-)Kultur. Um von der nachahmend-expansiven Transformation sprechen zu können ist es an sich unerheblich, ob sich ein Phänomen freiwillig oder unter gewissem Druck und Zwang (Aufoktroyierung durch Behörden, durch eine Kolonialmacht, durch neue Gesetze etc.) gesellschaftlich ausbreitet. Selbstverständlich wird hier die nachahmend-expansive Transformation vor allem hinsichtlich visueller Phänomene verstanden. Jedoch können sich auch "non-visuelle" Phänomene nachahmend-expansiv verbreiten und die visuelle Kultur beeinflussen, indem beispielsweise ein Diskurselement entsteht, welches auf die kulturelle Wahrnehmung der Bildnisse (*pictures*) zurückwirkt (diskursiver Transformationstyp: Kapitel 7.1.). Der nachahmend-expansive Transformationstyp enthält eine ähnliche Stossrichtung wie die Nachahmungstransformation. Ersterer umfasst die Nachahmung der AkteurInnen, die zur Verbreitung eines neuen Phänomens in einer Gesellschaft führt, letzterer beinhaltet die Nachahmung der AkteurInnen, die die Verbreitung eines Phänomens aufrechterhält.

Es soll hier betont sein, dass der nachahmend-expansive Transformationstyp keinesfalls für einen ethnologischen Standpunkt eines extremen Diffusionismus steht. Denn nach einer solchen strengen diffusionistischen Ansicht wäre kein Platz für mehrfache Erfindungen und Analogien in verschiedenen Kulturen beziehungsweise an verschiedenen Orten (vgl. Stagl 1999:81) – eine Argumentation, von welcher hier Abstand genommen wird.

Natürlich kann es auch bildliche Phänomene geben, die in einer Gesellschaft zurückgedrängt werden oder gar verschwinden. Solches Zurückgedrängt-Werden oder Verschwinden eines bildlichen Aspekts kann man mit dem in dieser Arbeit sogenannten "nachahmend-rückläufigen Transformationstyp" beschreiben. Der nachahmend-rückläufige Transformationstyp ist sozusagen der Gegenspieler des nachahmend-expansiven Transformationstyps (Abb. 314).

Des Weiteren können auch Heinrich Popitz' Unterscheidungen von Kreativität im hiesigen kreativen Transformationstypus ohne Probleme Platz finden. Popitz sieht die dauerhafte

---

<sup>893</sup> Man könnte aus jedem einzelnen Gestaltungsbereich ein Sub-Transformationstyp des kreativen Transformationstyps bilden. So könnte man – wenn man denn wollte – zum Beispiel vom Substitutionstransformationstyp, vom Umkehrungstransformationstyp etc. sprechen. Doch dies würde hier zu weit führen.

Umsetzung von Kreativität in drei grundlegenden Arten, nämlich a) der erkundenden Phantasie, b) der gestaltenden Phantasie und c) der sinnstiftenden Phantasie. Die erkundende Phantasie ist suchend, probierend, fragend, entdeckend, erfindend und auf der Suche nach neuem Wissen. Die gestaltende Phantasie dagegen stellt Artefakte technisch und künstlerisch her und ist auf der Suche nach neuen Gestalten und Weisen des Bewirkens. Die sinnstiftende Phantasie wiederum ist deutend, begründend, rechtfertigend und auf der Suche nach einem neuen Sinn. Erkundende und sinnstiftende Phantasie sind vor allem kognitiv beziehungsweise erkenntnismässig kreativ (konnotative Transformation), die gestaltende Phantasie dagegen ist materiell und “(arte-)faktisch“ (Popitz 2000:3,92-98). Diese drei Typen der Kreativität von Popitz sollen hier erkundend-kreativer Transformationstyp, gestaltend-kreativer Transformationstyp und sinnstiftend-kreativer Transformationstyp genannt werden (Abb. 314). Selbstverständlich können sich auch diese drei Kreativitätstypen stark überschneiden - wie viele der hiesigen Transformationstypen. Der gestaltend-kreative Transformationstyp ist auch ein Untertyp des materiellen Transformationstyps (vgl. Kapitel 7.1.).

Es ist anzufügen, dass keiner der hier vorgeschlagenen Transformationstypen über dem anderen stehen soll. Werturteile haben in einer wissenschaftlichen Perspektive (oft) keinen Platz. Der kreative Transformationstyp darf also nicht per se höher bewertet werden als der Transformationstyp der Nachahmung. So ist beispielsweise daran zu denken, dass einfache Nachahmung für die AkteurInnen zur Lösung eines Problems oft zeitlich viel effizienter ist, als eine eigene kreative Lösung zu finden.

Im Sinne des symbolischen Interaktionismus sollte daran gedacht werden, dass Menschen aufgrund von Bedeutungen, die "Dinge" (Menschen, Situationen, Institutionen, Bilder etc.) für sie haben, miteinander interagieren. Hierbei können gemäss dem symbolischen Interaktionismus auch neue Bedeutungen der "Dinge" - etwa eines Bildes (ein materielles *picture*, ein mentales *image*, eine Metapher etc.) - ausgehandelt werden (Blumer 1998:10-12). Eine so ausgehandelte neue Bedeutung eines Bildes stellt eine neuartige Verbindung von Informationen dar und kann daher ebenfalls dem kreativen Transformationstyp zugeordnet werden.

Anzumerken ist auch, dass nach einer in der Literatur zu findenden Auffassung Kreativität erst vorliegen kann, wenn sie letztlich in einer Gruppe von Menschen anerkannt beziehungsweise genutzt wird. So kann man sich “demokratisch“ darüber einigen, was Kreativität ist (Csikszentmihalyi 1997:43). Doch eine solche demokratische “Lösung“ kann meines Erachtens den Blick verstellen, wenn man wissenschaftlich über ein neues, gesellschaftlich noch nicht anerkanntes Phänomen von Kreativität forschen will. So mag es individuelle menschliche Kreativität geben, die die Gesellschaft nicht anerkennt, indem sie nicht davon spricht

respektive dieses Neuerfundene keine Verbreitung beziehungsweise Nachahmer findet. Insgesamt sollte deshalb einfach davon ausgegangen werden, dass Kreativität auch in Einzelfällen geschehen kann und an sich in einer Gruppe von Menschen (noch) nicht anerkannt sein muss. Eine solche Sichtweise lässt alle Perspektiven offen, wissenschaftlich das Kreative unkonventionell zu betrachten und zu entdecken.

Im Folgenden sollen die bislang eher theoretischen Ausführungen mit ein paar kurzen Beispielen aus Bamenda untermauert werden. Dabei wird zugleich darzulegen sein, dass auf dasselbe Phänomen erkenntnisreich verschiedene der in diesem Kapitel vorgestellten Transformationstypen zugleich angewendet werden können (Kapitel 7.1.).

Als Beispiel der nachahmend-expansiven Transformation können jene Fälle betrachtet werden, in welchen ein Fotostudio etwas von einem anderen Fotogeschäft abzukupfern beginnt, um das Angebot zu erweitern und zusätzliche Kundschaft anzulocken. So hat sich zwischen Oktober 2003 und Oktober 2005 in Bamenda die Praxis unter den Studiofotografen verbreitet, die Kulissenvorhänge zu kombinieren, indem ein Vorhang zu einer "Wurst" gerollt wird und so über einen anderen gelegt beziehungsweise gehängt wird. Dies sorgte für jene Kundschaft, die den monochromen Vorhängen überdrüssig geworden war, für eine attraktive farbliche Abwechslung (Kapitel 2.5.2.5.; Abb. 81).

Ein weiteres Beispiel für den nachahmend-expansiven Transformationstyp ist die Verbreitung des fotografischen Genres *african wear*, das 2006 bis 2009 in Bamenda viele Fotostudios in ihr Angebot aufnahmen (Kapitel 2.8.2.3.).

Zum nachahmend-expansiven Transformationstyp gehört auch, wenn ein Maler einem Studiofotografen die Herstellung einer Kulisse anbietet, die er - in gewissen Bandbreiten gedacht - "genau" gleich schon für einen anderen Fotografen gemalt hat (Kapitel 2.5.3.). Durch diese Praxis kann sich die entsprechende Fotokulisse verbreiten. Man kann diesen Fall aber unter einem anderen Blickwinkel zugleich auch als bloße Nachahmungstransformation sehen, weil dadurch der Maler seine Praxis, diese Fotokulisse zu malen, aufrechterhält.

Als nachahmend-expansive Transformation im Kleinen kann immer gesehen werden, wenn Fotografen (oder andere EinwohnerInnen Bamendas) beginnen, einander nachzuahmen. Aus Angst vor Nachahmung hüten Fotografen in Bamenda ihr Herstellungswissen über fotografische "Spezialeffekte", um nicht weitere Konkurrenz zu erhalten. Ausserdem beeindrucken die entsprechenden Referenzarbeiten mit "Spezialeffekten" im Studio die Kundschaft des Quartiers (Kapitel 2.6.).

Wie sehr im Fotogewerbe Bamendas versucht werden kann, die Konkurrenz nachzuahmen zeigt, dass mich am 27.10.03 ein Studiofotograf aufforderte, für ihn in einem Fotolabor in

Bamenda die dortigen Kulissen auszuspähen - ein Wunsch, dem ich nicht Folge leisten konnte (Kapitel 2.3.1.).

Zur nachahmend-expansiven Transformation kann auch die kollektive Standardisierung der inneren mentalen Bilder (*images*), die sich durch die Wahrnehmung äusserer Bilder (*picture*-zentrierte und naturbildliche Transformation) einstellt (Belting 2006:20), gezählt werden: In jedem einzelnen Menschen wiederholt sich bezüglich eines neuen äusseren Bildes eine entsprechende (Seh-)Erfahrung, was sozusagen eine "Nachahmung" (nachahmende Wahrnehmung) darstellt. Bilder verbreiten sich so in den einzelnen Individuen einer Gesellschaft gewissermassen nachahmend-expansiv.

In all den genannten Fällen besteht schon durch geringe Abweichungen bei der Nachahmung die Möglichkeit für Kreativität.

Auch die Fälle, in denen die Kundschaft die Nachahmung eines Starfotos wünscht, können sowohl unter dem Blickpunkt der Nachahmungstransformation als auch der kreativen Transformation gesehen werden. In einer Makroperspektive stellt dies eine Nachahmungstransformation und damit eine Aufrechterhaltung des Bisherigen (keine Neu-Strukturierung) dar, weil die Nachahmung von Starfotos in Bamenda unter Jugendlichen übliche Praxis ist. In einer Mikroperspektive jedoch kann sich hierbei durchaus der kreative Transformationstyp zeigen, denn es gibt wie erwähnt bei der fotografischen Nachahmung in Bamenda häufig kleinere Abweichungen: So ist etwa der Fall erwähnt worden, bei welchem der junge Mann Mike ein Porträtfoto von sich wünschte, und zwar möglichst genau nach der Vorlage eines Posters (Abb. 177), das den US-Musikstar *Usher* zeigte (Kapitel 2.8.2.2.). Hierbei gab es wie erwähnt unbeabsichtigte "Abwandlungen" von der Postervorlage (Abb. 177), wie bezüglich Hut, Kleidung, Pose, Fotokulisse und Bildausschnitt zu erkennen ist (Abb. 178; vgl. Abb. 179).

Eine beachtenswerte, beabsichtige Abwandlung ist aber - wie schon angetönt in solchen Fällen -, dass sich auf dem Foto Mike als *Usher* zeigt und somit das Image von *Usher* als Star auf sich selbst übertragen möchte: Mikes E-mail-Adresse beinhaltet denn auch vielsagend neben den Initialen seiner bürgerlichen Namen die Wortkombination "*likeusher*" (gemeint ist: "*like usher*"). Diese nachahmende "Umwandlung" der Fotos von Musikstars und dergleichen zu eigenen Starfotos wird in sub-saharischen Fotokulturen offenbar schon länger gemacht und bleibt eine im Grunde weiterhin präsente (jugend-)kulturell kreative Leistung, wenngleich sie mittlerweile schon länger praktiziert wird (Kapitel 2.8.2.2.).

Fotos, die ebenfalls zwischen Nachahmung und Kreativität oszillieren, wurden am Hof von Sultan Njoya in Foumban (Kameruner Grasland) anfangs des 20. Jahrhunderts hergestellt. So gibt es ein Foto ungefähr aus dem Jahr 1906, auf welchem Sultan Njoya mit fünf Getreuen

posierte, wie er es offenbar auf einem Foto eines deutschen Kronprinzen gesehen hatte. Sultan Njoya und seine fünf loyalen Anhänger tragen dabei als kreatives Element Uniformen in einem neuen Design, die am Hof Foumbans hergestellt wurden und den deutschen Hussaren-Uniformen sehr ähnlich waren (Geary 1996:180-181). Es entstanden am Hof Njoyas auch verschiedene andere Fotos, die neuartige Kleidungen mit europäischen oder Hausa- und Fulbe-Einflüssen zeigten (Geary/Njoya 1985:87,126; Geary 1996).

Als ein weiteres Beispiel für eine (ursprünglich) kreative Transformation kann die Kombination von Fotostudios und Friseursalons gelten. Diese Kombination hat sich in Bamenda unter den Fotostudios stets nachahmend-expansiv während den Jahren 2003 bis 2009 ausgebreitet. Auf diese Weise kann doppelt von der frisch frisierten Kundschaft profitiert werden, wenn diese ein (prestigeträchtiges) Foto mit der neuen und unter Umständen teuren Frisur wünscht (Kapitel 2.3.1.).

Zum kreativen Transformationstyp gehört ebenso das Malen einer Fotokulisse nach einer fotografischen Vorlage, wenn der Maler gewisse Aspekte weglässt oder hinzufügt. So stimmt etwa die Vorlage auf Abb. 107 nicht mit der schliesslich gemalten Fotokulisse (Abb. 106) überein (Kapitel 2.5.3.). Dies ist gewissermassen eine nachahmend-kreative sowie eine intermediale Transformation. Unter dem gröberen Blickpunkt, dass es eine mehrere Jahrzehnte alte Praxis ist, Fotokulissen nach fotografischen Vorlagen zu malen und von der Vorlage etwas abzuweichen, kann dies allerdings auch als Nachahmungstransformation betrachtet werden.

Die Erfindung des fotografischen Genres *african wear* in Bamenda, sofern sie sich wie im Kapitel 2.8.2.3 geschildert zugetragen hat, fällt in den Bereich der kreativen Transformation. Wir erinnern uns: Der Fotograf *Rosa Photo*, Bamenda, erklärte mir, dass er im Jahr 2003 als Angestellter eines Fotolabors Fotos vom Drehort des Films *Peace Offering* an der Mini-Lab-Maschine entwickelt hatte. Als er dann später sein eigenes Studio gründete, kam ihm die Idee, der Kundschaft Fotos in jenem Stil anzubieten, wie er sie von den SchauspielerInnen am Drehort des Films *Peace Offering* gesehen hatte. Der Film *Peace Offering* gehört zum Videoschauspielfilm-Genre des *epic film/kontri film*. Der *epic film/kontri film* zeigt nach häufiger Auffassung der jungen Leute in Bamenda das alte traditionelle prä-koloniale Leben in Afrika. In Tat und Wahrheit werden im *epic film/kontri film* jedoch alte traditionelle und rezente Phänomene gemischt, wodurch etwas Neues entstanden ist (Kapitel 2.8.2.3.). Die Erfindung des fotografischen Genres *african wear* – sollte sie denn so stattgefunden haben – ist als eine kreative Transformation zu taxieren, weil der Fotograf des Studios *Rosa Photo* die am Drehort aufgenommen Fotos in einem neuen Sinn, in einer neuen Bedeutung, nachahmte. Das

Neuartige, Kreative beziehungsweise die Neukombination von Information lag unter anderem darin, solche Fotos im Fotostudio im Sinn eines kommerziellen fotografischen Genres zu produzieren und der Kundschaft zu offerieren. Die Erfindung des Genres *african wear* ist deshalb gemäss der soeben erläuterten Begründungsgeschichte sicherlich und vor allem im Licht von Popitz' Typus der sinnstiftenden Kreativität zu sehen (konnotative Transformation). Beim fotografischen Genre *african wear* gibt es auch eine sinnstiftende Umwertung, indem die aus *epic films/kontri films* bekannte "neo-traditionelle" Aufmachung oft verstärkt erotisch interpretiert wird und ein Foto im Genre des *african wear* sich als Geschenk an eine geliebte Person eignet. Es zeigt sich hierbei mit der sinnstiftenden Transformation auch der gestalterisch-kreative Transformationstyp (materieller Transformationstyp), indem etwa bei den Porträtfotos die im Sinn des Genres *african wear* porträtierten jungen Frauen mit Farbe ein Herz als Symbol der Liebe auf ihren Körper malen lassen können. Männer und Frauen können sich, wenn sie im Sinn des Genres *african wear* porträtiert werden, auch ein Dollarzeichen ("\$\$") auf ihren Körper mit schwarzer Farbe auftragen lassen (Abb. 186; Kapitel 2.8.2.3.). Dies ist womöglich ebenfalls ein intermedialer Bezug auf die *epic films/kontri films* oder auf die US-amerikanischen Hip-Hop-Musik-Video-Clips. In *epic films/kontri films* kann man oft Magier mit allerlei Körperbemalungen sehen, worunter gelegentlich ein als nachahmenswert empfundenes Dollarzeichen gewesen sein könnte. Auch bei Musik-Clips mit US-Rap-Stars spielt das Dollarzeichen immer wieder eine Rolle. Man kann in solchen Musik-Video-Clips die von Rappern zur Schau getragenen Tätowierungen sehen, die gelegentlich das Design eines Dollarzeichens aufweisen. Auch der in solchen Videos zu bestaunende, schwere, glänzende Schmuck (*bling bling*) der Rap-Stars in Form von klobigen Fingerringen sowie eben solchen Halsketten aus Gold und Silber stellt gelegentlich das Dollarembem zur Schau. Ein weiteres Beispiel von Kreativität sei hier mit dem Foto auf Abb. 317 angesprochen. Es zeigt einen Mann zu Weihnachten im Fotostudio, der eine aussergewöhnliche Pose macht - eine Pose, die ich nirgends sonst in dieser Weise gesehen habe, obwohl mir während den Forschungen mehrere tausend Fotos unter meine Augen gekommen sind. Wahrscheinlich handelt es sich, weil das Foto an Weihnachten aufgenommen wurde, um eine Pose der Freude, die der Mann womöglich mit der Bibel in der Hand macht. Leider war nichts Weiteres über das Foto in Erfahrung zu bringen: Die Fotografin dieses Fotos, *Queen's Lady Photo*, Bamenda, hat sich im Gespräch ebenfalls über die Pose gewundert. Sie wusste leider auch nicht, wo dieser Mann wohnt oder wie er ausfindig zu machen wäre. Die Pose wurde womöglich ohne irgendein Vorbild vom Porträtierten "entworfen". Sie ist in der Fotokultur Bamedas jedenfalls nicht gängig. Wendl (1999:292) beschreibt allerdings eine in Ghana bekannte

Pose mit zum Himmel gestreckten Arm als *"Except God"*-Geste: Als Ausdruck meint sie, dass das, was wir denken, tun oder sagen, sich auf alles anwenden liesse - ausser auf Gott (Kapitel 2.5.5.)! Sollte der porträtierte Mann von irgendwoher um diese Bedeutung der Geste gewusst haben und sie in diesem Sinn verwendet haben - wofür einiges spräche, sollte er im schwarzen Etui die Bibel in der Hand halten -, könnte bezüglich der Pose auf diesem Foto (Abb. 317) natürlich nicht mehr vom kreativen Transformationstyp, sondern nur noch von Nachahmung gesprochen werden.

Abb. 301 steht für einen weiteren Fall von Kreativität. Dieses Beispiel ist bereits im Kapitel 4.4. erläutert worden. Es zeigt Ma Glory vor einem Gebäude stehen, in welchem Nonnen einen Rekrutierungsworkshop abgehalten haben. Über Ma Glorys Kopf hängt ein am Gebäude festgemachtes Stoffband mit dem Text: *"Marriage and celibacy: Two complementary vocations* ["Heirat und Zölibat: zwei sich ergänzende Berufungen."]. Dieser Werbespruch der Nonnen sollte offenbar darauf aufmerksam machen, dass Zölibat und Heirat als gleichwertig zu betrachten sind. Dies erschien den Nonnen bei ihrer Rekrutierung junger Frauen anscheinend besonders wichtig, weil die Gesellschaft in Bamenda erst mit Heirat und Kindern einen sozial respektierten Status verbindet. Für Ma Glory war dieser Werbespruch willkommen, denn Ma Glory, die nahe der Stadt Bamenda lebt, hatte und hat als Witwe das Problem, dass ihr sozialer Status ohne einen Mann an ihrer Seite tief gesunken war. Nach Ma Glorys eigenen Aussagen hat ihr das Foto irgendwie geholfen, das Trauma des verlorenen sozialen Status zu verarbeiten. Aber womöglich sollte das Foto auch ein *silent talker* sein (vgl. Wendl 1998c:52): Ein visueller Wink an alle BetrachterInnen dieses Fotos, dass ihr Status als Witwe und somit ihr individuelles "Zölibat" genauso viel wert ist wie verheiratet zu sein (Kapitel 4.4.). In jedem Fall hat Ma Glory in der Produktionssituation dieses Fotos kreativ gehandelt, indem sie den Spruch auf dem Stoffband mit ihrer eigenen persönlichen Lage zusammengebracht hat. Mit Popitz' Kreativitätstypen betrachtet stellt Ma Glorys Foto auf Abb. 301 ein Beispiel von sinnstiftender wie auch gestaltender Kreativität dar: Ma Glory kreierte mit dem Spruch auf dem Stoffband ihren eigenen Sinn angesichts ihrer Lebenssituation und setzte dies im Foto gestalterisch um.

Bislang sind die Transformationstypen hinsichtlich Nachahmung und Kreativität vor allem unter dem Gesichtspunkt der Produktion des Mediums Fotografie betrachtet worden. Doch diese Transformationstypen können nicht nur auf die Produktion, sondern ebenso auch auf die Untersuchung der *Konsumtion* und allenfalls der *Distribution* von Fotografien angewendet werden. So lernt man im heutigen Bamenda schon als Kind, wie man auf Fotos schaut und was man allenfalls – wenn überhaupt - zu Fotos sagt. Dieses Lernen und Reproduzieren kann



unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Nachahmung als eine sich "gleichbleibende" sozio-kulturelle Strukturierung im Sinne Anthony Giddens betrachtet werden (Nachahmungstransformation; Kapitel 1.4.2.). Darunter fällt etwa, dass man danach fragen kann, wer da abgebildet ist. Man lernt, dass man unter Erwachsenen und bei Hausbesuchen während des Betrachtens von Fotografien im Grunde nicht viel sagen muss oder dass man gegebenenfalls höflich lobende Kommentare zu Fotos von sich gibt. Es scheinen gerade jugendliche Männer in Bamenda zu lernen und zu wissen, dass es bei den jungen Damen gut ankommt, wenn sie zu deren Fotos nette Kommentare machen (Kapitel 4.2.). Mitunter lernen junge Leute und insbesondere SchülerInnen in Bamenda, dass man unter Seinesgleichen zur Unterhaltung, zum Necken oder vielleicht auch aus Rivalität einen witzigen Kommentar zu Fotos abgeben kann. Dies insbesondere dann, wenn auf einem Foto etwas nicht ganz "stimmt". So ist in den Kapitel 4.2 und 7.5 auf einen solchen Fall hingewiesen worden: Ein junger Mann hat über das Foto der jungen Schwester seines Freundes laut gelacht und gesagt: „*Dolla!*“ Dies, weil sich die junge Frau seiner Meinung nach zu gebärden versuchte wie der Rap-Star *Dolla*, dabei aber aus seiner Sicht lächerlich unpassend im Rock gekleidet war und anstatt der zum Hip-Hop-Stil gehörenden teuren Turnschuhe (insbesondere jene der Marken Nike, Puma etc.) oder Wanderschuhe (insbesondere jene der Marke Timberland) nur billige Plastiksandalen (*slippers/slippas*) trug (Abb. 251).

Gerade in Zusammenhängen von mehr oder weniger humorvollen Bemerkungen kann beim Konsum von Fotografien eine gewisse Kreativität aufkommen. Humorvoll kann einem Foto eine neue und lustige Bedeutung mitgegeben werden, was dann dem sinnstiftend-kreativen Transformationstyp beziehungsweise dem konnotativen Transformationstyp zugerechnet werden kann.

Selbstverständlich können Globalisierungsphänomene beziehungsweise Phänomene des Kulturkontakts und -austauschs im Feld von Nachahmung bis hin zu Kreativität untersucht werden. So kann hierbei etwa von kreativer Aneignung und von der Aneignungstransformation die Rede sein (Abb. 314). Aneignung meint etwas (Fremdes) zu eigen machen. Nach Hans Peter Hahn steht am Anfang des Aneignungsprozesses der Erwerb einer Sache. Danach folgen die Prozesse der Umgestaltung, Benennung, Kontextualisierung und Inkorporierung. Umgestaltung meint, dass die angeeignete Sache materiell transformiert und/oder zweckentfremdet werden kann. Benennung meint, dass für die neue Sache ein Name gefunden werden muss. Unter Kontextualisierung ist wiederum zu verstehen, dass für die neue Sache Bedeutungen und Kontexte gefunden werden müssen. Und Inkorporierung umschreibt, dass für die neue Sache spezifische Umgangsweisen ("korrekte" Praktiken) entwickelt werden. Die

Prozesse Umgestaltung, Benennung und Kontextualisierung und Inkorporierung sind komplementär und müssen beim Umgang mit neuen Sachen nicht immer vorhanden sein (Hahn 2011:12,18). Sie können als Prozesse gleichzeitig oder nacheinander - in welcher Reihenfolge auch immer - ablaufen (Hahn 2004:222). Das Resultat des Aneignungsprozesses ist die Entstehung einer neuen lokalen Tradition (Hahn 2011:12). Neben Sachen und materiellen Bildern (*pictures*) können selbstverständlich auch mentale (bildliche) Vorstellungen (*images*) angeeignet werden beziehungsweise sie gehen mit materieller Aneignung einher. Gewiss kann Mentales (*images*) auch in Form von Ideologien und Ideen etc. angeeignet werden.

Aneignungen können meines Erachtens auf individueller wie auf kultureller Ebene ablaufen. Aneignung kann beispielsweise zunächst individuell sein, dann aber durch die nachahmend-expansive Transformation etwas unter einer Gruppe von Menschen kollektiv Geteiltes werden. In diesem Fall haben wir es letztlich mit einer (sub-)kulturell gewordenen Aneignung zu tun. Wenn sich bei der Aneignung kulturell Eigenes mit kulturell Fremdem vermischt, kann von "Hybridisierung" gesprochen werden. "Hybridisierung" meint kulturelle Neubildungen, die durch Kulturkontakt und damit einhergehende kulturelle Mischungen und zwitterhafte Kreuzungen entstehen (Pieterse 1997:55,62-64). Bei der kulturellen Hybridisierung ist zu betonen, dass es meist nicht nur bei einer blossen Mischung bleibt, sondern im Grunde etwas Neues und Drittes entsteht (Förster 2004:210).<sup>894</sup> Hybridisierung geht mit einer kreativen Neukombination von Informationen einher. Man könnte also allenfalls innerhalb des kreativen Transformationstyps auch vom Hybriditätstransformationstyp sprechen (Abb. 314).

Im Folgenden sollen zur Veranschaulichung einige Aneignungs- und Hybridisierungsbeispiele im Zusammenhang mit der Fotografie gegeben werden. Wie in jeder (Sub-)Kultur lassen sich auch in einer sub-saharischen Fotokultur wie in Bamenda historische von heutigen Hybridisierungen unterscheiden.

Eine rezente kulturelle Hybridisierung stellt in Bamenda das gerade erwähnte fotografische Genre *african wear* dar. Dabei können zur (vermeintlichen) Darstellung des traditionell Afrikanischen Globalisierungsaspekte wie "moderne" Strohhüte, Nikolausmützen oder auch "moderne" Körperbemalungen in Form eines Dollarzeichens oder eines Herzens integriert werden (Abb. 184, 186 und 187).

Des Weiteren lassen sich beim fotografischen Genre *african wear* Hybridisierungen afrikanischer Kulturen feststellen. Das Genre *african wear* stellt teilweise Kombinationen von traditionellen Aspekten des Kameruner Graslands mit traditionellen Aspekten dar, die aus kulturell

---

<sup>894</sup> Hybridisierung darf letztlich nicht - wie Friedman (1997:82-84) es tut - essentialistisch verstanden werden in dem Sinne, dass es früher reine Ursprungskulturen gab. Denn jede Kultur besteht historisch betrachtet selbst aus Hybridisierungen (Pieterse 1997:64).

anderen Regionen Afrikas stammen. So wird etwa im Genre *african wear* das fürs Kameruner Grasland typische traditionelle Zeremonialschwert (Pidgin-Englisch: *kotlas*; Englisch: *cutlass*) für Männer, das in eine Schwertscheide aus Fell gesteckt und umgehängt wird, mit einer Kleidung kombiniert, die nach Meinung von älteren Informanten in Bamenda an die traditionelle Kleidung der Ibo (Nigeria) erinnere, indem das Tuch bei Männern nur über die eine Schulter geworfen werde (Abb. 186; Abb. 187). Solche Kleidung für Männer, bei welcher der Bekleidungsstoff wie auf den Abb. 186 oder Abb. 187 nur die eine Schulter bedeckt, ist allerdings auch aus anderen afrikanischen Ländern bekannt. Für das Genre *african wear* in Bamenda besteht jedoch bezüglich dieser Männerkleidung tatsächlich die Möglichkeit, dass sie von der Ibo-Kleidung übernommen worden sein könnte. Denn das fotografische Genre *african wear* bezieht sich in Bamenda wie erwähnt mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die oft nigerianischen *epic films* (in Bamenda auch *kontri films* genannt), die mitunter von Ibo produziert werden. Traditionelle Titelhalter und die Ältesten würden im Kameruner Grasland allerdings - wie bereits angesprochen - manche Bekleidungen sowie die für die traditionelle Kultur des Kameruner Graslands "falsch" getragenen Schmuckgegenstände (etwa Kaurischnecken am Oberarm), die im Genre *african wear* auftauchen, mit einiger Wahrscheinlichkeit zurückweisen und sanktionieren. Dies insbesondere in traditionellen Situationen, aber eventuell sogar auch im Alltag. So bekam ich mit, wie ein *fon* vor der versammelten Elite seines *fondom* anprangerte, dass junge Leute Kaurischnecken im Alltag zum blossen Schmuck tragen würden, wobei dies doch ein traditionelles Privileg sei. Er meinte, die jungen Leute sollen aufhören, aus Mode Kaurischnecken am Handgelenk oder an Halskettchen etc. zu tragen. Nur er sei befugt, dieses Privileg an bestimmte Untertanen zu vergeben, die es verdient hätten. Natürlich ging es dem *fon* dabei auch um den Erhalt seiner traditionellen Macht.<sup>895</sup>

Durch Kulturkontakt können sich verschiedene individuelle und kreative Aneignungen ergeben. Ein Beispiel für eine individuelle Aneignung eines asiatischen Bildnisses lieferte *Emperor Photo* (anonymisiert), ein Studiofotograf in Bamenda. Er erstellte die Foto-Collage auf Abb. 22. Hierbei hat *Emperor Photo* sein ausgeschnittenes fotografisches Konterfei auf den Kalender des damals in chinesischem Besitz befindlichen Fotolabors *CMX Photo Lab*, Bamenda, geklebt (Abb. 21) und das Ganze abfotografiert. Das so entstandene Foto verteilte er seiner Kundschaft als sein Geschäftskalender. Offensichtlich wollte der junge Fotograf seine Kundschaft mit diesem Spezialeffekt, mit dem sonderbaren Bildnis und den Kalenderzahlen - alles auf einem Foto untergebracht - beeindrucken (Kapitel 2.3.1.). Insgesamt kann

---

<sup>895</sup> Begebenheit Ende 2006 in Bamenda.

man den Geschäftskalender des jungen Fotografen aus Bamenda als eine individuelle und kreative Transformation bezeichnen (kreativer Transformationstyp; Abb. 314).

Ein weiterer Fall für eine kreative Aneignung im Zuge des Kulturkontakts stellt auch Gerd Spittlers Erlebnis bei den Tuareg im Niger dar. Er erlebte, dass ihm im Haushalt einer überaus noblen und reichen Familie der Tee auf einem umgedrehten Klodeckel serviert wurde. Die Familie hätte sich ohne Probleme ein Tablett aus Silber leisten können (Spittler 2001:247). Da es für den Gebrauch eines Klodeckels in dieser Weise *ursprünglich* sicherlich keine sich zur Nachahmung anbietenden Vorbilder gegeben hat, muss man hierbei gezwungenermaßen vom kreativen Transformationstyp ausgehen: Im an sich offenbar Unbekannten sind offensichtlich gewisse Möglichkeiten des Bekannten erkannt worden, woraus sich eine neuartige (Informations-)Kombination ergab: Der Klodeckel – so könnte man sagen – wurde als mögliche Unterlage entdeckt, um Dinge darauf zu stellen, und zudem mit der Praxis des (Tee-)Servierens in Zusammenhang gebracht. Aus wissenschaftlicher Sicht ist es für den kreativen Transformationstyp übrigens egal, ob sich die AkteurInnen ihrer kreativen Handlungen bewusst sind.

#### **7.6. Der Wiederholungstransformationstyp sowie der Transformationstyp des direkt-visuellen Vergleichs**

Der Ab- und Vergleich gesehener äußerer Bilder (*pictures*, *natürliche Bilder*) mit den inneren Bildern (*images*), mit den im Körper gespeicherten Wissensvorräten und Erfahrungen, ist ein üblicher Sachverhalt bei der naturbildlichen und *picture*-zentrierten Transformation (Kapitel 7.1.). Ein spezieller Fall bei diesem Ab- und Vergleich ist die Wiederholungstransformation (Abb. 314). Die Wiederholungstransformation besteht etwa darin, dass man als Mensch stets wiederholt gehörte oder gesehene Aspekte mit der Zeit als wahr(er) zu betrachten beginnt. Diesen Effekt kennt man bekanntlich aus der Werbung, aber auch als Ethnograph folgt man dieser Logik. Das, was man als Ethnograph öfter wahrnimmt, hält man auch eher für üblich und zutreffend. Das selten Wahrgenommene erhält demgegenüber die Konnotation des Unüblichen oder weniger Zutreffenden. Diese Art von Wiederholungstransformation ergibt sich auch bei Angehörigen einer Kultur durch die alltäglichen, immer wieder repetierten und routin(-si-)erten Nachahmungstransformationen. Ein anderer Aspekt der Wiederholungstransformation mag darin liegen, dass das Wiederholte dem Menschen langweilig wird. Das Wiederholte wird dann mit Langweile konnotiert.

Des Weiteren soll hier der Transformationstyp des direkt-visuellen Vergleichs vorgeschlagen werden (Abb. 314). Mit dem Transformationstyp des direkt-visuellen Vergleichs soll betont

werden, dass auch das Vergleichen zwischen zwei direkt wahrgenommenen äusseren Bildern möglich ist, ohne dass hierbei der Ab- und Vergleich des Gesehenen mit früheren Seherfahrungen im Vordergrund steht. Der Transformationstyp des direkt-visuellen Vergleichs beinhaltet also die simultane Komparation *zweier* gegenwärtig zu sehender Bildnisse (*pictures*) - so etwa den simultanen Vergleich zweier Fotografien.

Dieses direkte visuelle Vergleichen kann im Menschen sehr implizit oder auch mit einem expliziten Zweck ablaufen. In Bamenda können beispielsweise Frauen zwei ihrer Porträtfotos vergleichen, um herauszufinden, auf welchem Foto sie die schönere Frisur tragen, welche Frisur ihnen besser steht und welche Frisur sie nächstes Mal wählen sollen (Kapitel 4.4.).

Männer können in Bamenda (und anderswo) durch den Foto-Vergleich zu bestimmen versuchen, ob ein Kind ihnen ähnelt und es somit tatsächlich ihr Kind ist – so wie es die Mutter des Kindes angeblich behauptet. Das ist dann eine Art “Vaterschaftstest” (Kapitel 4.3.2): Der abgeschlossene Fotovergleich ändert die Konnotationen der dabei involvierten Fotos, die die Kinder der Familie porträtieren. Solche Fotos zeigen nun für den Familienvater entweder das eigene oder eben nicht das eigene leibliche Kind. Ein solcher “Vaterschaftstest” kann wohl erhebliche Folgen für das betreffende Kind haben. So mag ein Kind, das ein Vater durch den Fotovergleich als das nicht leibliche erkannt hat, weniger Zuwendung in Form von bezahlter (Schul-)Ausbildung erhalten und bei Familienoberhäuptern auch nicht als Nachfolger in Frage kommen (Kapitel 4.3.2.).

Erinnert sei auch daran, dass nicht wenige Leute in Bamenda aus Foto-Vergleichen herausfinden wollen, wie das Leben sie behandelt, ob das von ihnen geführte Leben gesund für sie ist oder nicht (Kapitel 4.4.). So hat mir am Ende eines Kamerun-Aufenthalts ein Mann in Bamenda empfohlen, da ich Zwilling sei, ein neulich von mir gemachtes Foto doch mit einem neueren Foto meines in der Schweiz verbliebenen Zwillingsbruders zu vergleichen. So könne ich erkennen, ob mir das Leben in der Stadt Bamenda gut täte (Kapitel 4.4.).

Wie in Kapitel 4.4 dargestellt, reflektieren in Bamenda manche Leute gelegentlich das Leben anhand des Fotovergleichs. Dies etwa, wenn sie Fotosammlungen betrachten. Zur Gesundheitsbestimmung erscheint den Leuten in Bamenda das Aussehen der Haut äusserst wichtig (Kapitel 2.8.3.). Auch angesichts der relativ kostspieligen Doktorbesuche sehen die Leute offenbar das einfache Betrachten der eigenen Haut - auch auf einer eigenen Porträtfotografie - als eine günstige und zweckdienliche Möglichkeit der Gesundheitsbestimmung.

Viele Leute in Bamenda beschäftigt beim Fotovergleich auch die Frage, wie sich das eigene Gesicht im Lauf der Zeit verändert hat (Kapitel 4.4.). Man will sehen, wie sehr man selbst gealtert hat - eventuell anhand des Vergleichs eines älteren und eines rezenten eigenen

Porträtfotos. Die Alterung kann man allenfalls auch mit einem vergleichenden Blick in den Spiegel bestimmen, während man ein älteres Foto in den Händen hält. Es mag sich beim Vergleich eines neueren und eines älteren Fotos vielleicht für das neuere Porträt die traurige Konnotation ergeben, dass es einen älter zeigt, dass man äusserlich gealtert hat.

Ebenso ist bezüglich des Fotovergleichs der Fall erwähnt worden, bei welchem Jacob, ein jüngerer Mann, nach einer schweren und überlebten Malaria-Erkrankung ein Foto von sich machen liess, das seinen nackten Oberkörper dokumentieren sollte. Er wollte in Zukunft wieder ein Foto von sich machen, sollte er wieder so sehr erkranken und überleben. Der Fotovergleich sollte ihm dann zeigen, ob es ihn noch schwerer als beim letzten Mal erwischt hat, ob er noch magerer geworden ist beziehungsweise noch mehr Körpergewicht verloren hat (Kapitel 2.8.3. und 4.4.).

Die obigen Beispiele des Fotovergleichs zeigen - wie diverse Male bereits erwähnt -, wie sehr in Bamenda grundsätzlich an die Authentizität der Fotografie geglaubt wird, obwohl – was viele Leute in Bamenda im Grunde wissen - die Fotolabors in Bamenda hier und da Fotos mit Über- und Unterbelichtungen sowie mit gröberen Farbverfälschungen und Farbstichen produzieren (Kapitel 5.2.). Heute, Mitte 2013, dürften allerdings in Bamenda solche Probleme durch die mittlerweile verbreitete Digitalfotografie geringer geworden sein (vgl. Kapitel 2.1.2. und 2.6.).

### **7.7. Der zweck- und wertrationale, der affektuelle und der traditionale Transformationstyp sowie der Typ der visuellen Identitätstransformation**

Wie mit den eher aktionszentrierten Genres rund um die Fotografie dargelegt worden ist (Kapitel 3 und 4), finden sich Fotografien oft eingebettet in Praktiken (Handlungen) wieder, durch die sie gewisse Transformationen erfahren und Bedeutungen erhalten können. Es liegt von daher nahe, Transformationstypen zu entwerfen, die an Max Webers idealtypische Beschreibung des Handelns angelehnt sind (vgl. Weber 1980:12). Max Weber definierte das Handeln allgemein als ein *“menschliches Verhalten (einerlei ob äusseres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden)“*, mit welchem *“der oder die Handelnden [...] einen subjektiven Sinn [Hervorhebung im Original] verbinden* (Weber 1980:1; Kapitel 1.3.).“ Legt man Max Webers Definition des Handelns wortgenau aus, dann zeigt sich, dass die Grenzen zwischen Wahrnehmen, innerlichem Vorstellen und Handeln im Grunde fließend sein können. Bei Max Webers Definition erscheint in einer genauen Auslegung selbst das Wahrnehmen oder das Imaginieren als ein innerliches Tun und damit als ein Handeln, *sofern* dieses Wahrnehmen und Imaginieren mit einem subjektiven Sinn verknüpft ist. Dies zumindest,

wenn man für einmal die mögliche Absicht Max Webers ignoriert, dass er mit seiner Definition den Begriff des Handelns mit einer gewissen äusserlichen Wirkung verknüpft wissen wollte, denn sonst hätte er dabei das Dulden und Unterlassen, das letztlich eine äusserliche Konsequenz in sich trägt, eventuell nicht so explizit genannt. Dass Handeln und Wahrnehmen nahe beieinander liegen, zeigt sich auch darin, dass das menschliche Handeln ohne ein vorhergehendes inneres Bild, ohne eine vorhergehende innere Vorstellung über eine nahe oder ferne Zukunft, ohne eine Imagination beziehungsweise ohne einen imaginierten subjektiven Sinn nicht möglich wäre.<sup>896</sup> Wenn wir anhand dieser Gedanken ganz grundsätzlich die Nähe zwischen dem Wahrnehmen, dem Imaginieren und "dem Handeln als ein innerliches Tun" akzeptieren, lassen sich meines Erachtens Max Webers Idealtypen des Handelns durchaus auf das Wahrnehmen und damit auf die Wahrnehmungstransformationen übertragen.

Idealtypisch erkannte Max Weber folgende Arten des Handelns: die zweckrationale, die wertrationale, die affektuelle und die traditionale Handlung (Weber 1980:12). Deshalb kann hier hinsichtlich des Handelns mit Bildern und des Wahrnehmens von Bildern von zweckrationalen, wertrationalen, affektuellen und traditionellen Transformationen/Transformations-typen gesprochen werden (Abb. 314). Dies mit dem Zweck, den Umgang mit Bildern und die Transformationen von Bildern besser zu verstehen und zu beschreiben. Dabei kann man das Wahrnehmen von äusseren Bildern (etwa Fotos) verbunden mit einem subjektiven Sinn je nachdem nicht nur als einen passiven, sondern ebenso auch als einen eigenen aktiven Ausdruck der RezipientInnen begreifen.

Im Folgenden sollen die zweckrationalen, wertrationalen, affektuellen und traditionellen Transformationen des Bildes anhand von Beispielen erläutert werden.

Die zweckrationale Transformation tritt etwa ein, wenn ein *picture* zu rational abgewogenen eigenen Zwecken eingesetzt wird oder wenn es zumindest als mögliches Instrument für ein solches zweckrationales Handeln wahrgenommen wird (vgl. Weber 1980:12). Um eine zweckrationale Transformation einer Porträtfotografie handelt es sich, wenn jemand ein Porträtfoto dazu einsetzt, um andere Leute zu beeindrucken (zweckrationaler Transformationstyp; Kapitel 4.2. und 4.3.). Eine zweckrationale Transformation besteht aber schon darin, dass dieser Jemand daran denkt, ein bestimmtes Porträtfoto zur Beeindruckung zu verwenden. Damit kreiert dieser Jemand im eigenen Kopf für das entsprechende Foto die Wahrnehmung und die Vorstellung (*image*), dass es beeindruckend ist und andere Leute beeindrucken soll.

---

<sup>896</sup> Till Förster hat diesen Gedanken, dass das Handeln ohne innere Bilder nicht möglich ist, in einem Rundmail vom 20.9.11 an die Research Group "Visual Culture" des Ethnologischen Seminars Basel erwähnt (vgl. Kapitel 1.4.1.).

Eine wertrationale Transformation hingegen liegt im Bildlichen und in der visuellen Kultur dann vor, wenn Menschen mit einem Bild zu tun haben und an den unbedingten Eigenwert dieses Bildes glauben – sei dies in ethischer, ästhetischer, religiöser oder in anderer Hinsicht (wertrationaler Transformationstyp). Die Leute in Bamenda glauben beispielsweise häufig und unbedingt an den Wert von der Familie und an den Wert von sozialen Beziehungen. Soziale Beziehungen werden in Kamerun als essentielle Ressource des guten Lebens betrachtet (Kapitel 2.7.). Daher wird es in Bamenda auch wertrational geschätzt, wenn jemand mit dem Zeigen der eigenen Fotosammlungen mit den darin enthaltenen Porträtfotos die eigenen sozialen und allenfalls mobilisierbaren Beziehungen (soziales Kapital) offenlegt und sozusagen offeriert. Diese potentiell mobilisierbaren Beziehungen bergen zudem zweckrational das mögliche Potential der Vereinfachung des Lebens.

Auch Kirchenbilder (*church pictures*), die Jesus und Maria etc. zeigen, werden in Bamenda wertrational transformiert: Viele Leute in Bamenda schätzen solche Bildnisse (*pictures*), da der christliche Glaube in Bamenda seit einigen Jahrzehnten stark verankert ist. Ein solches Bildnis zeigt in der emischen Wahrnehmung und Vorstellung (*image*) das Gute (wertrationaler Transformationstyp). Und natürlich mögen solche *church pictures* mitunter zweckrational eingesetzt werden: So vermag ein solches Bildnis an der Stubenwand die Hausherren als von gutem Charakter auszuweisen, was wiederum Vertrauen wecken mag. Ein *church picture* mag aber in Bamenda auch zweckrational eingesetzt werden, um böse Mächte und den Teufel vom Haus fernzuhalten. Manche Leute in Bamenda glauben, dass böse Mächte und Teufel ein *church picture* nicht ertragen und die Flucht ergreifen würden (Kapitel 4.6.).

Was wiederum die affektuelle Transformation betrifft, so geht es hierbei um ein Handeln und Wahrnehmen, das durch Emotionen, Pathos, Gefühle und Stimmungen etc. bestimmt ist (vgl. Weber 1980:12; affektueller Transformationstyp). Eine affektuelle Transformation tritt in Bamenda rund um die Fotografie beispielsweise dann ein, wenn das Foto eines lieben verstorbenen Familienmitglieds gesehen wird. Dann können wie erwähnt Gefühle wie Trauer oder Wut die Wahrnehmung des Fotos bestimmen (Kapitel 4.3.2. und 4.4.).

Traditionales Handeln mit *pictures* beziehungsweise traditionales Wahrnehmen von *pictures* ist wiederum bestimmt durch Gewohnheiten (vgl. Weber 1980:12). Die routinierte (Re-) Produktion und das routinierte Wahrnehmen von Genres gehören zum Traditionalen und zu traditionellen Transformationen. Der generische Transformationstyp und der traditionale Transformationstyp überschneiden sich stark.

Wie man anhand all dieser Beispiele erkennt, können der zweckrationale, der wertrationale, der affektuelle und der traditionale Transformationstyp helfen, Transformationen des Wahr-



nehmens und des Handelns betreffend der Bilder besser einzuordnen und zu beschreiben. Für GeisteswissenschaftlerInnen mag es sicherlich von Nutzen sein, zwischen kulturell und individuell bedingten zweckrationalen, wertrationalen, affektuellen und traditionellen Transformationen zu unterscheiden.

Schliesslich soll hier noch auf die visuelle Identitätstransformation hingewiesen sein (Abb. 314: Typ der visuellen Identitätstransformation). AkteurInnen können Selbst-Identitäten wie auch ihnen von dritter Seite zugeschriebene Identitäten besitzen (Kapitel 1.4.2.). Die visuelle Identitätstransformation ist kultur- und sozialwissenschaftlich – schaut man auf diese Arbeit und ihre Kapitel zurück – ein sehr wichtiger Aspekt. Mit dem Begriff der visuellen Identitätstransformation soll hier allgemein das (mitunter wiederholte) Erlangen von Identität im Zusammenhang mit dem Visuellen gemeint sein. Jeder Wahrnehmungsprozess von gesehenen Bildern, der schliesslich zu einer Zuschreibung von Identität führt, kann zur visuellen Identitätstransformation gerechnet werden. Die visuelle Identitätstransformation kann viele der oben erwähnten Transformationstypen zugleich beinhalten. AkteurInnen können beispielsweise eine soziale Identität über ihre Kleidung („Kleider machen Leute“), über Fotokulissen, über die Räume, in welchen sie sich aufhalten, sowie auch über ihre sichtbaren Handlungen und Performanzen (Posen, Gesten etc.) erlangen (vgl. Cameron 2013; vgl. Brielmaier 2013). Man demonstriert auf solche Weisen in Bamenda, wer man ist respektive zu was man im positiven Sinne fähig ist (*être capable, to be able*), was auch die soziale Identität, den sozialen Rang in der Gesellschaft ausdrückt (Kapitel 1.4.2.). Prestigeträchtige Räume wie ein eigenes Büro oder ein luxuriöses Haus können einiges zur visuellen Identitätstransformation beitragen (Kapitel 4.3.1.; vgl. räumlicher Transformationstypus: Kapitel 7.2.). Und wer in Bamenda im relativ betrachtet sehr teuren und luxuriösen *Ayabba Hotel* an einem Anlass mit hohen Persönlichkeiten teilnehmen kann, erwirbt selbst Prestige. Dies durch die so direkt ersichtliche soziale Achtung und Respektiertheit der jeweiligen Person sowie allenfalls durch die hinter diesem Zusammensein zu vermutenden sozialen Kontakte und Beziehungen mit hohen Persönlichkeiten. Und wenn beispielsweise eine Familie ein prächtiges Begräbnis mit einem teuren Sarg oder einen *cry-die* mit vielen geladenen Gästen finanzieren kann, dann ist dies nicht nur Ehre für die tote Person, sondern auch Prestige für die Trauerfamilie (Kapitel 2.8.5.). Die Familie gilt dann als fähig zu grossen finanziellen Leistungen oder mitunter als vermögend. Das sind Identitätsaspekte, die viele Familien in Bamenda gerne für sich beanspruchen würden.

Ein erwachsener Mensch wiederum, welcher, was in Bamenda eigentlich nie zu sehen ist, barfüssig ohne Schuhe oder Plastiksandalen (*flippers/flippas*) herumlaufen würde, gälte in der

Stadt Bamenda als äusserst arm (Kapitel 4.3.7.). Eine soziale Beziehung beziehungsweise Bekanntschaft mit einem solchen Menschen wäre für viele EinwohnerInnen Bamendas relativ uninteressant. In Bamenda ist es ganz generell so, dass kaum jemand arme Freunde haben möchte, weil diese aufgrund der *togetherness* und der damit einhergehenden normativen Solidarität schnell zur finanziellen/ökonomischen Belastung werden könnten.<sup>897</sup> Umgekehrt - so die in Bamenda weit verbreitete Idee - machen Prestige und hoher Rang eine sozial attraktive Person aus, mit der jedermann in sozialer Beziehung stehen möchte. Eine solche soziale Beziehung bringt nicht nur sozialen Respekt, sondern vereinfacht aus emischer Perspektive die Aufnahme neuer sozialer Kontakte mit weiteren nützlichen und hohen Personen, was wiederum weitere Ressourcen und Gelegenheiten und somit ein gutes Leben mit sich bringen kann (Kapitel 2.7.). Doch in Bamenda wird nicht nur deswegen ein hoher sozialer Status angestrebt. Auch psychologische Gründe wie etwa Neid, Anerkennungs-, Geltungs- und Machtbedürfnisse, die sich im einzelnen Individuum in einer relativ kompetitiven<sup>898</sup> Gesellschaft wie in Bamenda einstellen können, sind hierfür verantwortlich.

Was Fotos betrifft, will man sich aus all diesen Gründen im Allgemeinen nicht mit einem niedrigen Lebensstil, in Bamenda auch *low life* genannt, zeigen. Wenn Leuten bekannt ist, dass man nicht gerade mit finanziellem Reichtum gesegnet ist, dann kann eine Person nach meinen Eindrücken mit prestigeträchtigen Fotos immerhin darlegen, dass sie wenigstens hier und da aus der Armut ausbrechen und somit gelegentlich auch ihrem sozialen Umfeld etwas bieten kann. Man darf also wie bereits mehrfach erwähnt festhalten, dass die AkteurInnen auch über ihre Fotos und Fotosammlungen versuchen, mit ihren in Bamenda sogenannten *achievements* (Errungenschaften und Anschaffungen wie Kleider, Schmuck, Handtaschen, Mobiltelefone, Motorräder, Diplome etc.) zu beeindrucken und ihr *être capable* beziehungsweise ihr *to be able* zu zeigen, und so ihre Identität, ihren sozialen Status zu verteidigen oder zu verbessern (Kapitel 4.3.). Im relativ kompetitiven Klima Bamendas ist es wichtig, sich nicht unterkriegen zu lassen und die eigenen Potentiale beziehungsweise das eigene Prestige zu demonstrieren. Mit Fotos können die darauf porträtierten Personen ihre sozialen Potentiale und Identitäten kommunizieren (vgl. Ouédraogo 1996; vgl. Enwezor 2010). Das können bereits in der Gegenwart bestehende, bereits in der Gegenwart mögliche oder inskünftig angestrebte Identitäten sein.

---

<sup>897</sup> So meinte vor diesem Hintergrund Frederik am 16.9.09 in Bamenda zu mir: "*Nobody wants to have a poor friend.*" Er fügte an, man suche sozial gleichwertige oder höher gestellte Freunde.

<sup>898</sup> Dass hier die Kompetitivität in der Gesellschaft betont wird, heisst wie erwähnt nicht, dass es sich in Bamenda nicht gut leben liesse. Der Alltag ist in Bamenda oft zugleich von viel Freundlichkeit, fröhlichen Momenten und Gastfreundschaft geprägt (Kapitel 1.4.2. und 2.7.)!

Die Fotostudios sind, was Identitäten betrifft, einerseits Räume, wo soziale Normen fotografisch umgesetzt werden - etwa mit dem Genre des bürgerlichen Porträts (korrektes formelles elitäres Porträt). Fotostudios stellen aber andererseits auch Räume dar, wo zugleich mit diesen sozialen Normen gespielt werden kann oder wo sie sogar umgangen werden können - zum Beispiel mit dem Genre des *sexy picture*, das ebenfalls eine gewisse jugendkulturelle Identität produziert. In Fotostudios kann mit Identitäten lustvoll gespielt werden. Es können Identitäten ausprobiert werden - etwa durch Kleidung, Frisur, Pose, Accessoires (Sonnenbrillen, Schmuck, teure Handtaschen etc.) und fotografische Hintergründe (Fotokulissen). Man kann sich beispielsweise in moderner oder traditioneller Weise präsentieren und als wohlhabende, sozial hochstehende Person (*big man; big woman*) beziehungsweise als *decent man* oder *perfect lady*, als Ehe-/Liebespaar, als Hip-Hopper oder Karate-Kämpfer etc. inszenieren (vgl. unter anderem die Kapitel 2.5., 2.7.; 2.8., 4.3.1.5 und 4.4.; vgl. Werner 2001a). Zur visuellen Identitätstransformation gehören selbstverständlich auch die sozial mobilisierbaren Beziehungen (*togetherness*), die die Porträtfotos in einer Fotosammlung andeuten. Soziale Beziehungen machen in Bamenda - wie in vielen Teilen des sub-saharischen Raums - einen wichtigen Teil der eigenen Identität aus: Man ist, wen man kennt (Kapitel 2.7.).

Die soziale Identitätstransformation verläuft also insgesamt stark über das demonstrierte ökonomische, soziale und kulturelle Kapital in Bourdieus Sinn (Kapitel 1.4.2). Die AkteurInnen mögen in Bamenda diese drei Kapitalarten im Alltag hier und da auch undifferenziert als "symbolisches Kapital" wahrnehmen. Bourdieus Begriff des symbolischen Kapitals entspricht denn einfach dem, was AkteurInnen im Alltag gesellschaftliches Ansehen und Prestige nennen (Bourdieu/Wacquant 1992:94).

Jean-François Werner brachte die These ein, dass die Fotografie auch die modernen Individualisierungsprozesse respektive die individuellen modernen Identitäten im sub-saharischen Afrika unterstütze. Dies, indem sich das Individuum auf Einzelporträts abgespalten vom "traditionellen" Kollektiv (Familie, Clan, Ethnie) wahrnehmen und auch sonst mit den eigenen Porträts die eigene moderne Individualität ausdrücken kann. Das gelingt beispielsweise über die modernen beruflichen Identitäten, die man auf Fotos darstellen kann (Werner 2001b:262-263; Kapitel 2.8.4.: Arbeitsplatzfotos). Ein Sicherheitsbeamter kann etwa ein Porträt in Uniform von sich herstellen lassen und so seine individuelle sowie erfolgreiche moderne berufliche Identität als Polizist oder Militär in den Vordergrund rücken (vgl. Werner 2001b:263).

In Bamenda scheint den AkteurInnen oft schon ein einmaliges Sehen eines Menschen - ob nun auf einem Porträt oder real - zu genügen, um diesem eine gewisse soziale Identität zuzu-

ordnen. So meinten manche Leute, dass sie gute oder böse Leute auf Porträtfotos anhand ihres Aussehens erkennen könnten (Kapitel 4.2.). Urteile anhand des Aussehens werden in Bamenda nach meinen Erfahrungen sehr schnell gefällt.

Zur visuellen Identitätstransformation darf man ganz allgemein auch die visuellen Anteile eines allfälligen sozialen Habitus zählen, also die den AkteurInnen verinnerlichten Praktiken ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Gruppe oder – in Bourdieus Worten – ihrer jeweiligen “Klasse“ (Bourdieu 1979:164-165,187–188). Zum Habitus der reicheren Leute gehört in Bamenda oft, dass sie bei Begegnungen ärmere Leute auf Distanz halten beziehungsweise zu halten versuchen und somit auch tendenziell den Durchschnittsleuten, also den ärmeren Menschen, kaum ihre privaten Sammlungen mit Fotos im Postkartenformat zeigen, da dies als ein erster Freundschaftsakt gälte (Kapitel 4.2.).

Selbstverständlich kann man nicht nur von der visuellen Identitätstransformation, sondern auch ganz allgemein von Identitätstransformationen sprechen, die auf allen fünf menschlichen Sinneskanälen ablaufen können und nicht nur sozio-kulturell, sondern auch individuell sein mögen. Identitätstransformationen ergeben sich beispielsweise auch durch die einem Individuum zuweisbaren Gebärden, Gesten und durch andere performative Erscheinungen wie der Stimme, durch das körperliche Aussehen, durch das Alter oder durch das prestigeträchtige Sprechen von gutem Englisch beziehungsweise durch das Verwenden von in Bamenda selten zu hörenden englischen Wörtern, was Weltgewandtheit und Bildung ausdrückt (kulturelles Kapital nach Bourdieu: Kapitel 1.4.2.). Gerade das Alter hat in vielen Gegenden des subsaharischen Raums auch wieder starke sozio-kulturelle Implikationen: Jüngeren Leuten wird gemeinhin ein tieferer sozialer Status zugeschrieben, während älteren Leuten im Allgemeinen der Rang eines Ältesten zugeschoben wird, wodurch unter anderem junge Leute den älteren Menschen viel Respekt entgegenbringen müssen.

Wie man an den obigen Zeilen erkennen kann, ist der Typ der visuellen Identitätstransformation (Abb. 314) sehr vielfältig.

### **7.8. Antriebskräfte und Machtaspekte bildlicher Transformationen**

Die obigen Transformationstypen behandeln im Grundsatz meist nur das "Wie" der Transformation, aber noch kaum das "Warum", das sich mit den Ursachen einer Transformation befasst. Man kann deshalb - wie in Kapitel 7.1 angesprochen - das Erkenntnispotential der Transformationstypen weiter ausreizen, indem man danach fragt, welche Kräfte und "Motoren" Transformationen des Bildlichen respektive bestimmte Transformationstypen antreiben. Erst dies ergibt eine einigermaßen kohärente Theorie über bildliche Transformationen. Sehr

interessant ist es auch zu fragen, inwiefern bildliche Transformationen im Zusammenhang mit Machtaspekten gesehen werden müssen.

Je nach konkret untersuchtem Fall können Anreize oder Zwänge für eine Transformation anders liegen. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass das menschliche Leben *per se* ein Motor für die hier behandelten Transformationen ist. Ein Mensch kann beispielsweise buchstäblich nicht mit geschlossenen Augen durchs Leben gehen. Der Mensch wird immer mit dem Gesichtssinn (mit den Augen) Dinge wahrnehmen und diese in seiner Wahrnehmung transformieren (*picture*-zentrierte Transformation; naturbildliche Transformation). Ebenso ist ein menschliches Leben ohne äusseres Tun, ohne äusserliche Handlungen, unmöglich, so dass unweigerlich durch routinisierte Handlungen des Alltags stets wieder die gleichen Transformationen des Visuellen stattfinden (müssen): Die AkteurInnen handeln zum Beispiel, wie es sich eben gehört, und leisten somit durch die Nachahmungstransformation einen Beitrag zur sich gleichbleibenden Strukturierung der Gesellschaft. Sie unterstützen damit die Aufrechterhaltung der altbekannten Transformationen ihrer visuellen Kultur - bewirkt durch ihr kulturell-rekursives Handeln und Wahrnehmen.

Andererseits können AkteurInnen mit neuartigen beziehungsweise kreativen Transformationen, mit neuartigen Handlungen und Wahrnehmungsweisen, vielleicht sogar eine gesellschaftliche Neustrukturierung auslösen, wenn sie NachahmerInnen finden (vgl. Giddens 1997:67-81; Kapitel 7.5.: nachahmend-expansiver Transformationstyp). Bei neuartigen Transformationen kann beispielsweise stets gewinnbringend danach gefragt werden, weshalb etwa jemand ein Werk nachgeahmt, dieses aber leicht abgewandelt und somit den Weg des kreativen Transformationstyps eingeschlagen hat (Kapitel 7.5.). Umgekehrt kann die Frage gestellt werden, weshalb ein kulturelles bildliches Phänomen im Verschwinden begriffen ist (nachahmend-rückläufiger Transformationstyp).

Häufig liegen Antriebskräfte für Transformationen der Bilder in menschlichen Interessen, Motiven respektive in biologischen, soziokulturellen und individuellen Bedürfnissen. So produzieren Künstler oder Berufsfotografen unter anderem Bildnisse, um ihr Bedürfnis nach pekuniärem Einkommen oder nach gesellschaftlicher Anerkennung zu decken. Ihre Kunden wiederum erfüllen sich mit den gekauften Bildnissen wiederum Bedürfnisse. In Bamenda geben sie etwa ein schönes Foto von sich in Auftrag, um es jemandem zu schenken. Damit können sie unter anderem ihr Bedürfnis abdecken, diesem Jemand ihre Zuneigung und ihr Gefühle der *togetherness* (Kapitel 2.7. und 3.1.) zu kommunizieren. Das Foto wird konnotativ in einen Gegenstand der Zuneigung transformiert (Kapitel 7.1.: konnotativer Transformationstyp). Im Fall einer erhofften (sexuellen) Liebe findet sich hierbei als Antriebskraft dieser

konnotativen Transformation nicht nur das Motiv, die Zuneigung (*togetherness*) auszudrücken, sondern auch ein biologisch geprägtes Bedürfnis.

Leute können aber auch das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung besitzen und ein schönes, sozial repräsentatives Gemälde in Auftrag geben, das sie in ihren Räumen ausstellen. Auch schlicht der Wunsch eine schöne Dekoration in den eigenen Räumen zu haben, kann das Verlangen nach einem schönen Bildnis und dessen Produktion mit entsprechenden Transformationen auslösen (konnotativer Transformationstyp, materieller Transformationstyp, kreativer Transformationstyp, Nachahmungstransformationstyp etc. etc.). Ebenso können Leute in Bamenda das Bedürfnis besitzen, ein Foto von ihrer Hospitalisierung zu haben, um es Freunden und Verwandten als Beweis für die entstandenen Kosten zu zeigen, um so das nötige Geld für die Bezahlung der Arzt- und Spalkkosten aufbringen zu können. Das Bedürfnis nach einem fotografischen Beweis löst eine ganze Reihe von Transformationen aus. Unter anderem ist es ein zweckrationales Handeln und eine zweckrationale Transformation. Ausserdem ist es ein übliches Handeln in Bamenda (Nachahmungstransformation). Wenn Freunde und Verwandte das Foto sehen, handelt es sich dann wieder um eine *picture*-zentrierte Transformation mit einem Ab- und Vergleich mit den in ihnen gespeicherten Bildern (*images*) etc.

In Bamenda scheint - wie anderswo - ein wesentlicher Motor der Transformationen im Bereich von Nachahmung und Kreativität *im sozialen und wirtschaftlichen Wettbewerb* zu liegen. Es geht um das Gewinnen von Aufmerksamkeit, um gesellschaftliches Beeindrucken, um soziale Attraktivität, um sozialen Status und Hierarchie (vgl. Fuh 2009 [Publikation in Vorbereitung]). Das Bedürfnis nach sozialer Anerkennung ist stark ausgeprägt. Ein Grund dafür dürfte sein, dass es in dieser kompetitiven Praxis immer wieder Niederlagen gibt. Was den sozialen und wirtschaftlichen Wettkampf anbelangt, trifft denn auch der in Bamenda existierende Spruch "Nachahmung ist besser als Neid" (*imitation is better than jealousy*) zu (Kapitel 4.4.). Die Nachahmung anderer und diesbezügliche nachahmende Transformationen können in Kamerun in sehr vielen Bereichen beobachtet werden – so zum Beispiel im Gewerbe bei Produkten, bei Dienstleistungen, bei geschäftlichen Strategien und Taktiken. Läuft etwa ein Geschäft gut, so wird in Kamerun gerne in nächster Nähe wieder ein solches Geschäft eröffnet. Sieht ein Fotograf eine neue Fotokulisse oder Spezialeffekte bei der Konkurrenz, ahmt er diese bei vorhandenen finanziellen Möglichkeiten allenfalls gerne nach, um sein Angebot zu verbessern (Kapitel 2.5.3. und 2.6.). Spezialeffekte wollen die Fotografen aber wie erwähnt auch beherrschen, um ihre Kundschaft zu beeindrucken. Sie wollen sich damit den Ruf ergattern, ein "grosser" und sehr fähiger Fotograf zu sein (soziale und ökonomische Bedürfnisse). Bei Porträtfotos versucht die Kundschaft der Fotografen nicht nur die grossen

Stars auf Fotos nachzuahmen, sondern auch die als gut empfundenen Fotos von FreundInnen oder Geschwistern. Dies im ersten Fall aus dem Motiv heraus, sich selbst als Star zeigen und entsprechende Konnotationen auf die eigene Person zu übertragen. Im zweiten Fall kann das Motiv vorhanden sein, ebenfalls schöne Porträtfotos zu besitzen und/oder kompetitiv mit den FreundInnen und Geschwistern gleichzuziehen und ebenfalls beeindrucken zu können. Auch die Elite, das Bürgertum aus Beamten und Geschäftsbossen (*patrons*), wird in der Fotokultur Bamendas (und wohl auch in einigen anderen sub-saharischen Fotokulturen) von Leuten ärmerer Schichten auf eigenen Porträtfotos gerne nachgeahmt. Es besteht das Motiv und Interesse, visuell der eigenen Armut entfliehen und die soziale Umgebung beeindrucken (Kapitel 2.8.).

Doch kann der soziale und wirtschaftliche Wettbewerb nicht nur zur Nachahmung (Nachahmungstransformationen), sondern auch zu Kreativität (zum kreativen Transformationstyp) führen, um andere übertreffen zu können. So haben in Bamenda nach meinen Gesprächseindrücken manche Fotografen das Motiv und Interesse, der Kundschaft möglichst beeindruckende und neuartige Referenzarbeiten – etwa mit neuen fotografischen Spezialeffekten - zu zeigen.

Des Weiteren können übliche Motoren von Transformationen hinsichtlich des Bildes und der damit einhergehenden Nachahmung und der Kreativität auch das Bedürfnis nach ästhetischem Genuss, nach Unterhaltung und das Bedürfnis der Schaulust, der Lust des Schauens, sein. Die Kreativität wird auch durch menschliche Faszination am Neuartigen sowie durch die menschliche Lust auf Abwechslung und auf Neugierde angetrieben. Die Studiofotografen Bamendas versuchen beispielsweise, mit ihren guten und/oder neuartigen Fotokulissen ihrer Kundschaft Lust und Freude an den Fotos zu bereiten.

Festzuhalten ist, dass die Menschen die Bilder (*images* und *pictures*) konkurrieren lassen (vgl. Förster 2005a:32). Dieser Konkurrenzkampf mag zur Verbreitung (nachahmend-expansiver Transformationstyp) wie zur Verdrängung (nachahmend-rückläufiger Transformationstyp) gewisser Bilder führen.

Auch das Wechselverhältnis zwischen inneren und äusseren Bildern kann zu Transformationen führen. So sind wie erwähnt äussere Bilder ein Motor für die “Standardisierung“ der inneren Bilder (*images*), da sie jedermann sehen kann. Es entstehen kollektiv geteilte Bildwelten und damit stabilisierte (sub-)kulturelle Wahrnehmungstransformationen (Belting 2006:20; siehe Kapitel 7.1.). Umgekehrt kann der Transfer eines inneren Bildes (*image*) in ein Medium oder in ein natürliches Bild ebenso Transformationen hervorbringen (Kapitel 7.3.). So kann es angesichts der dem menschlichen Schaffen widerstrebenden Materialität eines Mediums und

anderweitiger misslicher Umstände unmöglich werden, dass der Mensch ein ihm inneres Bild (*image*) veräusserlichen beziehungsweise medial umsetzen kann (*image*-Medium-Transformation; *image*-Naturbild-Transformation; Abb. 314). Bei der Fotografie mag etwa die Produktion und die Nachahmung eines Bildes nicht gelingen, weil das nötige Geld fehlt, um Kleidungen, Kulissen und Requisiten anzuschaffen, was in Kamerun leicht vorkommen kann (Kapitel 7.3.)

Auch soziale Normen und Konventionen können sowohl Motor wie auch Hemmnis für sozialen Wandel und für *neuartige*, kreative Transformationen sein (Kapitel 7.5). Grundsätzlich können sich potentiell in einem Medium oder in einem Genre, um so weniger neue Transformationen ergeben, je stärker und öfter das Medium oder das jeweilige Genre in Zusammenhängen sozialer Normen erscheint. Dies, weil die Verletzung sozialer Normen Sanktionen nach sich zieht (Kapitel 1.4.2.). Es ist allgemein bekannt, dass kultureller Wandel in den traditionellen und rituellen Sphären oft langsamer vor sich geht als in der übrigen Kultur. Hölzerne Ahnenstatuen, die ein Genre der Skulptur darstellen, besitzen aufgrund der soziokulturellen respektive religiösen Normen eine höhere Chance, über die Zeit hinweg weniger verändert produziert zu werden.

Andererseits kann die Verletzung von sozialen Normen für manche Gesellschaftsgruppen auch ein Anreiz darstellen, neuartige Abweichungen vom Vorherigen und damit neuartige Transformationen zu schaffen. Die Jugendkultur baut in vielen Gesellschaften gerne darauf, sich gegenüber der Kultur der Erwachsenen abzugrenzen. Dieses Abgrenzungsbedürfnis betreiben die Jugendlichen gerne durch Verletzung der allgemeinen sozialen Normen oder Konventionen. Ein Beispiel sind in Bamenda die jugendkulturellen fotografischen Porträts, welche von sozialen Konventionen abweichen und mit den Starporträts im Hip-Hop-Stil den "guten Geschmack" verlassen - zumindest häufig für die älteren Generationen. Die *sexy pictures* wiederum sind eine jugendkulturelle Erfindung, die sich besonders stark über soziale Normen hinwegsetzt.

Tendenziell ist es wohl auch so, dass die Chance für neuartige Transformationen in einem (Bild-)Medium steigt, je häufiger ein Medium von der Jugend benutzt wird. Denn in vielen Gesellschaften mögen die Jugendlichen nicht nur gegen bestehende soziale Normen und Konventionen rebellieren, sie mögen auch neue und andere Ansichten über das Leben etc. haben. Jugendliche haben oft eine lebendige Jugendkultur, sind lernfähiger und voller Energie, wobei sie zugleich noch nicht ganz so sehr den Routinen des alltäglichen Lebens verfallen sind. Sie stecken auch in einer grösseren Umbruchsphase ihres Lebens, indem sie neue, sich anbietende soziale Rollen ausprobieren können. Jugendliche scheinen mir tendenziell



auch aus diesen bewegenden Umständen heraus, Medien relativ häufig auf neue Arten und mit mehr Kreativität als die übrige Gesellschaft einzusetzen. So benutzen die Jugendlichen in Bamenda nach meinen Eindrücken noch stärker als die anderen Bevölkerungsgruppen Mobiltelefone und das Internet, um sich gegenseitig Fotos zu zeigen. Auch auf sozialen Netzwerken im Internet sind sie oft mit Fotos vertreten, wobei sich seit etwa 2007 auch in Bamenda das Internetangebot von *facebook* durchgesetzt hat. Ganz allgemein - also nicht nur mediale Bilder betreffend - liegt im Generationenunterschied und -wechsel wohl in jeder Gesellschaft ein zu berücksichtigendes Potential von sozialem Wandel, (jugend-)kultureller Kreativität und damit neuartigen Transformationen.

Ein weiterer Motor für Transformationen stellt auch die Gebrauchshäufigkeit eines Mediums und seiner Genres dar. Die Gebrauchshäufigkeit eines Mediums erhöht mindestens die Zahl der nachahmenden Transformationen. Doch jedes Wahrnehmen eines Mediums und ein Handeln damit birgt im Grunde stets das Potential, dass neuartige Transformationen im Zusammenhang mit dem jeweiligen Medium aufkommen können. Jedes Mal, wenn eine (nachahmende) Handlung mit einem (Bild-)Medium begangen wird, gibt es die Möglichkeit, dass eine gewisse Abwandlung zum Vorschein kommen könnte, die die Chance hat, sich wiederum zu verbreiten (expansiv-nachahmender Transformationstyp). So betrachtet könnte bei günstigen Bedingungen allenfalls ein gewisses Potential dafür bestehen, dass bei steigenden Mediennutzerzahlen nicht nur die routinierten nachahmenden (Alltags-)Transformationen, sondern allenfalls auch kreative Transformationen zunehmen (und vice versa bei abnehmender Mediennutzerzahl). [Ganz allgemein besteht auch bei steigender Bevölkerungszahl und unter günstigen Bedingungen ein gewisses Potential, dass in einer visuellen Kultur nicht nur nachahmende (Alltags-)Transformationen, sondern vermehrt kreative Transformationen entstehen können (und vice versa).] Die Motoren für die nachahmende und kreative Transformationen sind bei den Medien wohl oft die Anreize und Zwänge, die zu einer hohen Gebrauchshäufigkeit führen. Die die Gebrauchshäufigkeit eines (Bild-)Mediums begünstigenden Anreize sind sicher einmal rasche Produktionszeit, viele mögliche Räume seiner Produktion, tiefe Produktionskosten (Günstigkeit), die schwache Haltbarkeit des Bildmediums (stets nötige Reproduktion), gute Transportier- und Zeigepraktikabilität, gute gestalterische Möglichkeiten und vielfältige Verwendungszwecke. Fast all dies ist heute bei der (Mobiltelefon-)Fotografie, die per Fingerdruck auf den Kamera-Auslöser sehr leicht jederzeit und überall hergestellt werden kann, der Fall. Umgekehrt können hohe Produktionskosten, schlechte Transportier- und Zeigepraktikabilität etc. die Gebrauchshäufigkeit eines Mediums vermindern und damit die Anzahl nachahmender wie kreativer Transformationen reduzieren.

Je verschiedener die Gebrauchskontexte eines Mediums, je vielfältiger seine Gebrauchspraktikabilität ist, je öfter und je mehr Menschen damit Umgang haben, je mehr Genresysteme, je mehr Genres bereits in das Feld eines Mediums geraten sind, je vielfältiger die Darstellungsweisen und das Dargestellte (Inhalte) in einem Medium sind, je mehr unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge in einem Medium bereits bestehen, desto eher besteht tendenziell die Möglichkeit (weiterer) neuartiger Transformationen in einem (Bild-)Medium. Dies, weil bei einem bereits vielfältigen Medium wohl umso leichter Kreativität - neue Kombinationen von Information - entwickelt werden kann. Dies gilt zumindest bis zu einem gewissen Punkt, ab welchem es schwierig werden könnte, weitere neuartige (und sinnvolle) Kombinationen zu finden.

Insbesondere die Transportierfähigkeit/Raum-Zeit-Überbrückung eines (Bild-)Mediums *kann* eine Rolle spielen, ob kreative Transformationen Einzug halten können. Je vielfältiger eine Gesellschaft die Fähigkeit besitzt, Raum und Zeit mit (Bild-)Medien zu überbrücken, je leichter das (Bild-)Medium selbst transportiert werden kann oder je leichter ein Medium Inhalte über Raum und Zeit transferieren kann, desto höher ist an sich die Wahrscheinlichkeit für weitere neuartige und kreative Transformationen: Durch die Raum-Zeit-Überbrückung können Re- und Neu-Kontextualisierungsprozesse der (Bild-)Medien und ihrer Inhalte stattfinden. Hierbei können dann auch leicht neuartige Bedeutungsverschiebungen (konnotative Transformationen) und Praktiken bestehen. Gerade die häufig gebrauchten, zu jeder Zeit und an jedem Ort benutzten Medien wie das Mobiltelefon oder das multimediale Internet besitzen im Grunde das Potential, angesichts der oben erwähnten Umstände vielerlei neuartige Transformationen hervorzubringen. Das Internet hat bereits viele neuartige soziale Umgangsformen (E-mail, Chat, *facebook* etc.) sowie kreative Geschäftsmöglichkeiten (*e-bay*, *online shops*, Dating-Webseiten etc.) hervorgebracht.

All dies sind allerdings sehr grobe theoretische Überlegungen, die einfach *potentielle* Tendenzen darstellen, die jedoch mit weiterer Forschung überprüft werden müssten. In der Forschung gelten bislang sub-saharische Städte als besonders kreative Räume (vgl. Hahn 2012:13). Zu einem gewissen Teil könnte dies - um bei der obigen theoretischen Argumentation zu bleiben - auf die Komplexitäten in den Städten zurückzuführen sein, die vielerlei Möglichkeiten zur Re- und Neukontextualisierung bieten.

In besonderen gesellschaftlichen Bereichen dürften die gerade angesprochenen Tendenzen weniger zutreffen. So gibt es in den Gesellschaften Gebilde, die mit relativ wenigen nachahmenden Transformationen (des Wahrnehmens und Handelns) Neuartiges und Kreatives hervorbringen wie etwa der Kunstsektor oder die Innovationsabteilungen von Firmen. Dort

wird gegenüber dem sonstigen Alltag das Kreative mit starkem Einsatz gesucht. Das heisst, dass es in diesen Sektoren die Nachahmungstransformationen vermutlich weniger braucht, um mögliche Abweichungen vom Bisherigen und somit Kreatives zu erschaffen.

Generell ist die Globalisierung als ein Motor von Transformationen hervorzuheben. Durch den Kontakt mit dem kulturell Exogenem ergeben sich relativ leicht Aneignungen des Fremden, wodurch Transformationen hervorgerufen werden. Hierbei können individuelle kreative Transformationen entstehen, die bei einer Nachahmung durch mehrere Leute (nachahmend-expansiver Transformationstyp) in kulturelle Hybridisierungen münden können (Kapitel 7.2. und 7.5.; vgl. Geary 2004). Auch den Globalisierungsphänomenen und den mit ihnen einhergehenden Re- und Neukontextualisierungen (Transformationen) liegen zu einem guten Teil menschliche Interessen, Motive und Bedürfnisse als Antriebskräfte zugrunde (was nicht ausschliesst, dass dieselben Globalisierungsphänomene den Bedürfnissen und Interessen anderer Menschen entgegenstehen können). Globalisierungsprozesse stehen zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach gesicherter ökonomischer Existenz sowie nach Geld und Reichtum, nach sozialen Beziehungen (der Mensch ist generell eine soziale Natur) oder nach Orientierung und Information. Aus dem Bedürfnis nach Geld und Profit und zur Befriedigung der Nachfrage bieten Firmen ihre Produkte global auf den verschiedenen Märkten an, was die lokalen visuellen Kulturen verändern kann. Beim Eindringen in neue Märkte beginnen Firmen zudem für ihre Produkte Werbung zu betreiben, was ebenso zu neuartigen Transformationen in lokalen visuellen Kulturen beitragen kann. Unternehmen beginnen zudem unter dem globalen wirtschaftlichen Konkurrenzdruck ihre Fabriken zur Kostenoptimierung auf anderen Kontinenten zu bauen, wobei sie vielleicht lokale Standorte wählen, an welchen es zuvor noch wenig oder überhaupt keine Industrie gab. Das ist dann ebenfalls eine Transformation der lokalen visuellen Kultur, die *unter anderem* unter dem Blickwinkel des materiellen, naturbildlichen Transformationstyps sowie des nachahmend-expansiven Transformationstyps (Fabrikbau gemäss Richtlinien und firmeninternen Standardplänen) betrachtet werden kann. Überhaupt gilt in der Literatur die Ökonomie als eine wichtige Antriebskraft der Globalisierung (Dürschmidt 2002:10). Das heisst, die Ökonomie ist auch ein Antreiber der mit der Globalisierung einhergehenden visuellen Transformationen. Doch auch die sich stets weiter entwickelnden Informations- und Verkehrstechnologien, die wiederum menschlichen Bedürfnissen entsprechen, sind Antriebskräfte der Globalisierung und der damit einhergehenden Re- und Neukontextualisierungen (etwa kreative Transformationen). Die Weiterentwicklung solcher Technologie entspricht dem menschlichen Bedürfnis, Raum und Zeit überbrücken zu können. Und natürlich werden Informationstechnologien (Internet, Mobiltelefon)

genutzt, um sich oder andere Menschen zu informieren (Informations- und Orientierungsbedürfnis). So möchte man sich anhand von Pressemitteilungen im Internet oder Fernsehen etc. über das Weltgeschehen orientieren. Oder es geht darum, dass man das Bedürfnis hat, über Raum und Zeit hinweg bestimmte (wichtige) Dinge und Ereignisse Firmenmitarbeitern, Freunden oder Verwandten mitzuteilen, wobei auch im bildlichen Bereich Re- und Neukontextualisierungen (Transformationen) geschehen können. Für eine kamerunische Frau kann beispielsweise das Foto ihres neugeborenen Kindes, das sie zur Information einer Freundin in Deutschland per E-mail zusendet, teils andere Konnotationen besitzen als für ihre Bekanntschaft in Deutschland ohne Migrationshintergrund. Sollte etwa ihre deutsche Freundin nur sehr kurz in Kamerun gewesen sein, weiss sie unter Umständen nicht, dass das Kinderkriegen in Kamerun eine soziale Pflichterfüllung ist und den Eltern eine gewisse Statuserhöhung, ein respektiertes soziales Ansehen, sichert. Wenn die diesbezüglich unwissende deutsche Freundin ein solches Foto am Bildschirm betrachtet, hat sich diese "kamerunische" Bedeutung verloren. Es haben eine gewisse Neukontextualisierung und eine konnotative Veränderung stattgefunden (konnotativer Transformationstyp). Selbstverständlich benutzen Menschen auch Verkehrstechnologien (Autos, Zug, Flugzeuge etc.), weil sie aus verschiedenen Gründen das Bedürfnis haben, Firmenmitarbeiter oder Freunde und Verwandte persönlich zu treffen. Sofern die Firmenmitarbeiter, die Verwandten und Freunde von weit herkommen, können solche Begegnungen Kontakt mit dem bisher kulturell Exogenen schaffen und sich neue Aneignungen ergeben. Auch von weit weg stammende Migranten oder Touristen können kulturell Exogenes mitbringen, das lokale Leute unter Umständen übernehmen oder sich aneignen (nachahmend-expansiver Transformationstyp; kreativer Transformationstyp). Ein Beispiel sind hierfür etwa die von Verwandten oder Freunden aus *whiteman kontri* mitgebrachten Zeitschriften für Innenarchitektur, die Leuten in Bamenda Anregungen geben können, um die Stuben einzurichten. Mir selbst hatte einmal ein kamerunischer Freund in der Schweiz solche Zeitschriften mitgegeben, damit ich sie in Bamenda jemanden überbringe (Kapitel 4.3.1.1.). Hinter der Migration und dem Tourismus, die solche bildliche Aneignungstransformationen verursachen, stecken bekanntlich oft ökonomische Bedürfnisse (Migration), Bedürfnisse nach Sicherheit (Flucht und Asyl: Migration) oder Bedürfnisse nach Abwechslung und Entspannung (Tourismus).

Des Weiteren können Hybridisierungs- und Globalisierungstransformationen in Form von vorgestellten Welten (*imagined worlds*) durch *Spannungen* respektive durch Entkopplungen (*disjunctures*) und Kopplungen bestimmter globaler Flüsse (*flows*) entstehen. Angelehnt an Appadurai kann man die Globalisierung anhand von fünf verschiedenen "Landschaften"

(*scapes*) analysieren, die jeweils ihre je spezifischen internationalen und globalen Flüsse beherbergen. Die *ethnoscapes* bestehen aus Flüssen von Menschen verschiedener Herkunft (etwa verschiedener Ethnien), die sich etwa als Geschäftsleute, Touristen oder Migranten zwischen verschiedenen Kulturen und/oder Kontinenten bewegen. Die *technoscapes* bestehen aus Flüssen internationaler Importe und Exporte von Technologie und technologischen Geräten (Computer, TV-Geräte, Fotokameras etc.). Die *finanscapes* setzen sich aus globalen *flows* von Finanz- und Kapitalmitteln, also aus internationalen legalen und illegalen Geldströmen, zusammen. Die *mediascapes* betreffen internationale *flows* von Medien und Medieninhalten. Und die *ideoscapes* umfassen die globalen, internationalen Flüsse bezüglich politischen und ideologischen Sinnbildern (Freiheit, Demokratie und Menschenrechte etc.). Diese *scapes* können ihre eigenen Zwänge und Anreize besitzen und daher disjunkt (entkoppelt) sein. Eine *scape* kann jedoch auf andere *scapes* Zwänge (und meines Erachtens auch Anreize) ausüben (Appadurai 1990). Die *scapes* sind nach Appadurai perspektivische Konstrukte, die je nach Standpunkt des Betrachters (zum Beispiel je nach ethnischer Identität) anders aussehen können. Nach Appadurai bilden die *scapes* die Bausteine der unterschiedlichen *imagined worlds*, die verschiedene Menschen auf unserem Globus besitzen (Appadurai 1990:298).

In Bamenda wird das Abgekoppeltsein von bestimmten globalen Flüssen (*flows*) als besonders stark empfunden: In dieser Stadt – wie in vielen urbanen Räumen in den Ländern des Südens – kann man in den Medien wie im Fernsehen (Nachrichten, TV-Serien etc.), in Hollywood-Filmen auf CVDs und DVDs, auf Fotografien im Internet oder auf den von *bushfallers* gesandten Fotos etc. wahrnehmen, wie Leute in Europa und Nordamerika, im *whiteman kontri*, einen hohen Lebensstandard besitzen (*mediascapes*). Da viele Menschen in Bamenda diese medialen Bilder mit ihrem eigenen Leben vergleichen, empfinden sie ihr Leben als ökonomisch überaus arm (Dieser Vergleich beginnt natürlich bereits in jenen Augenblicken, wenn in Bamenda Medien mit Inhalten aus *whiteman kontri* konsumiert werden. In diesen Momenten werden in einer konnotativen und *picture*-zentrierten Transformation die medialen Bilder mit den im Körper gespeicherten *images* über das alltägliche Leben in Bamenda verglichen [Kapitel 7.1.]). Das *whiteman kontri* beziehungsweise der in den Medien aus *whiteman kontri* gezeigte Lebensstandard sind in Bamenda für die allermeisten Menschen nicht zugänglich. Unter anderem aufgrund der nach Bamenda fließenden medialen Bilder (*mediascapes*) werden nach meinen Gesprächseindrücken Nordamerikaner und Europäer in (völlig) übertriebenem Mass als reich eingeschätzt. Das Geld und der Reichtum, die schönen Autos, die modernen technischen Gadgets in *whiteman kontri*, die man in Bamenda in den Medien (*mediascapes*) sehen kann, bleiben Bamendas DurchschnittseinwohnerInnen in den

allermeisten Fällen verwehrt (*disjunctures*). Aus emischer Sicht besteht bezüglich den medialen Flüssen eine gewisse Kopplung mit dem *whiteman kontri* (*mediascapes*), während andererseits eine emotionsgeladene materielle und technologische Barriere und Entkopplung (*disjuncture*) mit dem *whiteman kontri* wahrgenommen wird. Die technologischen Errungenschaften fliessen aus emischer Sicht viel zu wenig nach Bamenda (*technoscapes*). Eine weitere schmerzlich verspürte *disjuncture* ist in Bamenda, dass es finanziell oder aus Visumsgründen unmöglich beziehungsweise schwierig ist, ins *whiteman kontri* zu reisen (*ethnoscapes*), um in dessen ersehntem wohlhabendem und prestigeträchtigen Umfeld leben zu können. Aus Gesprächseindrücken ergab sich für mich, dass in Bamenda die fremde schöne Welt namens *whiteman kontri* in (oft) übertriebenem Mass als eine mit allerlei Luxus und voller gut bezahlten Jobgelegenheiten und finanziellen Einkommensmöglichkeiten vorgestellt wird (*imagined worlds*). Die *bushfallers* aus *whiteman kontri*, die viel Geld nach Bamenda senden (*finanscapes*) und sich auf Besuch in Bamenda (*ethnoscapes*) als sehr verschwenderisch und vermögend zeigen, um in ihren Familien und unter ihren FreundInnen sozialen Status zu gewinnen, unterstützen in Bamenda diese *imagined worlds* zusätzlich. All dies macht deutlich, wie gemäss Appadurai (1990:298) aus dem Zusammenspiel der verschiedenen *scapes* sogenannte *imagined worlds* (denotative und konnotative Vorstellungen; denotative und konnotative Transformationen) entstehen können. Anhand der *scapes* lässt sich also analysieren, wie in den jeweiligen Erdgegenden der denotative und der konnotative Transformationstyp (sowie andere bildliche Transformationstypen) im Zeitalter der Globalisierung angetrieben werden.

Trotz der Unterstützung durch die *bushfallers* werden in Bamenda übrigens die vorhandenen Gelder und die Finanzflüsse (*finanscapes*) letztlich stets als zu gering eingeschätzt. Womöglich liegt der Grund für dieses stete emische Mangelgefühl im sozialen und wirtschaftlichen Wettbewerb, der in der Region Nordwest offenbar schon eine lange Geschichte hat (Warnier 1985:304-306; Rowlands 1996:211-212; vgl. Rowlands 1994): Viele Leute in Bamenda scheinen ein stetes Gefühl zu haben, sozial zuwenig zu gelten und zuwenig Prestigeträchtiges (symbolisches Kapital) zur Verfügung zu haben, um ihren Status zu erhöhen und/oder Konkurrenten aus dem Feld schlagen zu können.

Als konkretes Beispiel mag die Aussage des jungen Roberto verdeutlichen, dass mediale Bilder und die medialen Flüsse (*mediascapes*) am gängigen Diskurs und an gängigen Vorstellungen (*images*) über das reiche *whiteman kontri* "mitarbeiten" können. Roberto meinte zu mir, dass es doch wohl klar sei, dass im *whiteman kontri* fast jedermann eine grosse Villa mit Schwimmbadbecken und privatem Helikopterlandeplatz besitze - so wie man es in den

Filmen sehe.<sup>899</sup> Roberto hatte offensichtlich die medialen Bilder von Hollywoodspielfilmen und Seifenopern etc. als repräsentativ für das durchschnittliche Leben in Nordamerika und Europa genommen. Dass solche Bilder oft noch in vielerlei Hinsicht geschönt sind und ein Leben voller Luxus zeigen, um selbst für das nordamerikanische und europäische Publikum etwas Besonderes und eine gewisse faszinierende (Gegen-)Welt zu bieten, kann Roberto aufgrund seiner beschränkten Informationen über das *whiteman kontri* nicht wissen.

Wie sehr das *whiteman kontri* in Bamenda als reich imaginiert wird, mag zudem die in Bamenda verbreitete Erzählung verdeutlichen, dass dort nicht mehr gebrauchte Autos einfach am Strassenrand abgestellt würden und dass man diese nur einzusammeln (!) brauche, um sie dann gewinnbringend nach Afrika vertreiben zu können. Dieses Beispiel verdeutlicht, wie fremde Bilder im Abgleich mit der eigenen (visuellen) Kultur zu Fantasien und Imaginationen (*images*) anregen können. Es werden den gesehenen Bildern vor dem Hintergrund der eigenen Kultur und Lebenswelt frei erfundene Informationen hinzugefügt (kreativer Transformations-typ). Womöglich ist dieses Diskurselement entstanden (nachahmend-expansiver sowie diskursiver Transformationstyp), weil sich jemand prestigeträchtig als Wissender ausgeben wollte und in dieser Rolle vom *whiteman kontri* "berichtete". Eventuell erfand dieser Jemand in Bamenda diese Geschichte sogar aus Neid (Motiv/Antriebskraft), um die prestigeträchtigen und als sehr hoch empfundenen materiellen Errungenschaften eines gewissen *bushfallers* zu schmälern. Die Entstehung dieser Erzählung könnte also ursprünglich vom sozialen Wettbewerb (Motiv/Interesse) angetrieben worden sein.

Hilfreich ist ferner, dass die hiesigen Transformationstypen manchmal implizit bereits selbst auf ihre Antriebskräfte verweisen. So weist etwa der generische Transformationstyp darauf hin, dass Menschen ein Bedürfnis haben, sich zu orientieren und Kategorien (Genres) zu bilden. Kulturelle Kategorien kommen auch dem Bedürfnis nach, effizient kommunizieren zu können. Das Orientierungs- und Kommunikationsbedürfnis sind also zwei wichtige Antriebskräfte des generischen Transformationstyps. Der natürliche Transformationstyp verweist wiederum auf die Natur als Antriebskraft für Veränderungen. Und beim zeitlichen Transformationstyp ist es die Zeit selbst, die eine gewisse Antriebskraft dieses Transformationstyps darstellt. Über Zeit hinweg geschehen beispielsweise natürliche Veränderungen wie das oben erwähnte Vergilben von Fotos (zeitlicher sowie natürlicher Transformationstyp; Kapitel 7.1. und 7.2.). Mit der Zeit verändern sich im Menschen auch Erinnerungen. Dabei können Erinnerungsveränderungen wieder gewissen Bedürfnissen des Menschen entsprechen (Kapitel 7.2.).

---

<sup>899</sup> Gemäss Gespräch vom 5.8.09 in Gembu (Nigeria).

Katz, Haas und Gurevitch haben bereits 1973 nicht wenige Bedürfnisse, die Menschen mit den Medien befriedigen und die damit den Gebrauch der Medien und somit auch bildliche Transformationen antreiben, zusammengefasst. Katz, Haas und Gurevitch erstellten anhand der damals bestehenden Literatur fünf grosse Kategorien von Bedürfnissen, die Menschen mit den Medien abzudecken versuchen: kognitive Bedürfnisse (Bedarf nach Information, Nachrichten, Wissen und Verständnis: zum Beispiel TV-Nachrichten, heute auch Internetnachrichten etc.); affektive Bedürfnisse (Bedarf nach Vergnügen, Emotionen und Gefühlen: zum Beispiel Seifenopern, Sitcoms etc.), persönlich-integrative Bedürfnisse (Bedarf nach Glaubwürdigkeit, Stabilität, Status: zum Beispiel das Vorweisen prestigeträchtiger Fotos bei Hausbesuchen in Bamenda; Kapitel 4.3.1.1.), sozial-integrative Bedürfnisse (Bedarf nach Kontakt mit Familie und Freunden: zum Beispiel heute persönliche E-mails, Chaträume, Soziale Medien wie *facebook* etc.) und spannungslösende Bedürfnisse (Bedarf nach Ausbruch aus dem Alltag und Zerstreuung: Fernsehen, Computerspiele Spielfilme, introvertiertes Fotoszeigen [Kapitel 4.4.] etc.) (Katz et al. 1973:166-167). Das Zusammenstellen von Bedürfnissen, Interessen und Motiven und anderen, nicht nur funktionalistisch zu denkenden Faktoren (Alltagsroutine, das Leben an sich etc.), die als Antriebskräfte den hiesigen bildlichen Transformationstypen zugrunde liegen, könnte man munter weiter betreiben. Doch dürfte es schwierig sein, jemals eine vollständige Übersicht über die Transformationstypen und ihre historischen wie heutigen Antriebskräfte zu liefern. Menschliche Lebenswelten waren und sind sehr komplex. Die Zeilen dieses Kapitels sollen bezüglich den Antriebskräften und ihrer Vielfältigkeit nur ein paar grundlegende Anregungen liefern.

Abschliessend gilt es im Zusammenhang mit den Transformationstypen noch einen Aspekt über die Bilder anzusprechen, welcher seit dem Beginn des Studien- und Forschungsprogramms *Visual Culture* in den 1980er Jahren sowie heute in allen Bildwissenschaften verstärkt untersucht wird: Die Macht der Bilder (Kapitel 1.1.; vgl. Schulz 2009:118-130). Die (Ohn-)Macht der Bilder gründet zu einem gewissen Teil auf den menschlichen Bedürfnissen, Motiven und Interessen, für welche die Bilder eingesetzt werden. Des Weiteren sind die oben vorgestellten Transformationstypen oft auch als Kanäle und Achsen zu betrachten, über welche sich die Macht und auch die Ohnmacht der Bilder entfalten können (Abb. 314). So kann die Wahrnehmung der Bilder beispielsweise über die "Kanäle" und "Achsen" der fünf menschlichen Sinneskanäle beeinflusst werden (visueller, olfaktorischer, taktiler, auditiver/akustischer und gustatorischer Transformationstyp). Insgesamt ist angelehnt an die im Kapitel 1.4.3. entworfene bildwissenschaftliche Heuristik zu beachten, dass es ganz generell humanbiologisch-natürliche, gesellschaftliche und kulturelle sowie individuelle Wirkungs-



weisen oder *Mächte* der Bilder gibt (Abb. 1). Die Wirkungsweisen und Mächte der Bilder, insbesondere der Fotografie, sind in dieser Arbeit verschiedentlich und insbesondere in den Kapiteln 1.4.1, 5 und 7 angesprochen worden.

Die hier vorgeschlagene Denkweise mittels Transformationstypen kann im Grunde als eine Ergänzung zu den anderen in der Literatur schon geschilderten Weisen zu betrachtet werden, wie Bilder Macht ausüben oder wie Bilder manipuliert werden können (Ohnmacht der Bilder). Um dies darzulegen, sollen im Folgenden einige Verbindungen zwischen den in der bildwissenschaftlichen Literatur diskutierten Aspekten bezüglich der Macht der Bilder mit den hiesigen Transformationstypen vorgestellt werden.

Im Grunde ist altbekannt, dass Macht und Ohnmacht der Fotografie (und der Bilder allgemein) in ihren Deutungsoffenheiten, in ihren Polysemien (Mehrdeutigkeiten) beziehungsweise in ihren Bedeutungsambiguitäten liegen. Ebenso ist schon längst bekannt, dass man die Macht der Bilder missbrauchen kann, indem man etwa einer Fotografie manipulativ mit einer sprachlichen Bemerkung die gewünschte Bedeutungsrichtung gibt. Diesen Machtaspekt beinhaltet der oben erläuterte verbale Transformationstyp mit seiner verbalen "Verankerung" von Bildern (vgl. Barthes 1990a:34-36; Kapitel 1.4.1. und 7.1.).

In dieser Arbeit ist bereits erwähnt worden, dass die Macht des Bildes in der menschlichen Wahrnehmung liegt, nämlich in der vom Menschen gerne betriebenen (temporären) Verschmelzung von Bildnisinhalt (*picture*) und der Realität. Ein Bild wird dadurch *realiter* auch das, was es bildlich darstellt (Freedberg 1989:436-440; Kapitel 1.4.1. und 4.4.). Diese (temporäre) Wirkung von materiellen Bildnissen stellt einen Machtfaktor des *picture*-zentrierten Transformationstyps dar. Die Fotografie mit ihrer relativ realistischen Abbildungskraft, mit ihrer medialen Botschaft der Authentizität (Kapitel 5.2.), hat für eine so aufgefasste Realitätsverschmelzung wohl besonderes Potential. Die denotative Botschaft der Fotografie vermittelt wie erwähnt mit ihrer Natürlichkeit (mit ihrem realistischen Detailreichtum) den oben erwähnten Glauben an die Authentizität der Fotografie und stärkt so das Dasein der konnotativen Nachricht (Barthes 1990:14-15; Kapitel 1.4.1.). Die Fotografie besitzt die Botschaft der Authentizität (Kapitel 7.3.: medial-botschaftlicher Transformationstyp).

Eine weitere häufig in der bildwissenschaftlichen Literatur angeführte Macht der Bilder - und damit auch der Fotografie - liegt darin, dass Menschen Bilder blitzschnell und "non-linear" wahrnehmen, was Bilder von der Sprache abhebt, welcher eine lineare und damit mehr Zeit beanspruchende Wahrnehmung zu Grunde liegt (Lessing 1990:123,209-219,228; vgl. Böhme 2004:97; Kapitel 1.4.1.). Die blitzschnelle Wahrnehmung stellt eine typische Eigenschaft des menschlichen Gesichtsinns dar und ist letztlich ein integraler Bestandteil des visuellen Trans-

formationstyps - also genauer gesagt des *picture*-zentrierten und des naturbildlichen Transformationstyps (Kapitel 7.1.).

Bezüglich der Macht der Bilder ist auch zu bedenken, dass sich bei ihrer Betrachtung ein "Bildakt" ergibt und dass sie - analog zum Sprechakt - "sprechen" beziehungsweise wirken (Bredekamp 2010:48-51). So ergibt sich denn die Macht des Bildes auch dadurch, dass sich bei seiner Betrachtung stets auch eine wahrnehmungsmässige Transformation einstellt, bei welcher der Betrachter vom äusseren Bild (*picture*, natürliches Bild) mehr zurückerhält als die blossе Widerspiegelung seiner bisherigen Imaginationen und Vorstellungen (Bredekamp 2010:21).<sup>900</sup> Dies trifft jedenfalls innerhalb der menschlichen visuellen Wahrnehmung, also innerhalb des oben erörterten *picture*-zentrierten Transformationstyps sowie des oben dargelegten naturbildlichen Transformationstyps, auf diese Art und Weise zu (Kapitel 7.1.).

Eine Macht der Bilder liegt auch in ihrer Logik der Assoziation (Konnotationen), die auf Vorbilder zurückgreift und daher nicht rational erklärbar ist. Dies ist ebenfalls ein Aspekt, welche Bilder von der Sprache tendenziell unterscheiden mag, da Sprache häufig rational-argumentativ argumentiert (Müller 2003:22; Kapitel 1.4.1.). In dieser Arbeit ist diese assoziative Macht der Bilder *beispielsweise* anhand der Genres deutlich geworden. Genres sind im Grunde *Vorbilder*, auf die wir Menschen zurückgreifen (Rückkopplung). Genres können Welten projizieren und Assoziationen auslösen (vgl. Frow 2006:73,77,87,125,128; siehe Kapitel 1.4.2.). Die oben beschriebenen konnotativen und generischen Transformationstypen berücksichtigen also ein Stück weit die Assoziationskraft und -macht der Bilder (Kapitel 7.2.).

Die (Ohn-)Macht des Bildes besteht auch in "Bild-Diskursen", die insbesondere im Rekurren auf bekannte Bilder oder zumindest auf bekannte Bildelemente bestehen - darunter beispielsweise bildliche Genres, auf Symbole, auf typische Motive, auf typische Stile oder auf typische Posen etc. [visueller und (sub-)kultureller Transformationstyp]. Auch die Analysen des historisch vererbten Bildgedächtnisses ("Mnemosyne") im Sinne Aby Warburgs (vgl. Schulz 2009:44-47) verweisen letztlich auf Bild-Diskurse. Bild-Diskurse beziehungsweise kollektiv geteilte Bildwelten können beispielsweise in Wechselwirkung mit verbalen Diskursen (diskursiver Transformationstyp, Kapitel 7.1.) und anderen Praktiken stehen und sie können sich selbstverständlich historisch wandeln, was unter anderem in dieser Arbeit mit dem kreativen Transformationstyp beschrieben werden kann (Kapitel 7.5.). Doch soll in

---

<sup>900</sup> In der Tatsache, dass ein Mensch von äusseren Bildern (fast immer) mehr zurückerhält als seine bisherigen Imaginationen und Vorstellungen, liegt auch die Möglichkeit der Neuverbindung von Information und damit ein kreativer Akt. Das Sehen (visueller Transformationstyp; Kapitel 7.1.) besitzt so betrachtet stets ein (mögliches) Stück Kreativität. Es ist aus dieser Perspektive ein schöpferischer Vorgang (kreativer Transformationstyp; Kapitel 7.5.).

dieser Arbeit anstatt von einem allfälligen "bildlich-diskursiven Transformationstyp" einfach vom (sub-)kulturellen Transformationstyp (Kapitel 7.1.) gesprochen werden. Dies, weil - wie mit all den obigen Transformationstypen erörtert - das Visuelle sehr leicht mit dem Non-Visuellen vernetzt sein kann. Auf Bild-Diskurse<sup>901</sup> und ihre Macht verweist in dieser Arbeit unter anderem die Rede von der Intra- und Intermedialität mit ihren Transformationstypen. Denn Intra- oder Intermedialitäten können auf die machtvollen Bezüge zwischen medialen Bildern aufmerksam machen (Kapitel 1.4.2.; vgl. Kapitel 7.3.).

Was die Macht der Bilder betrifft, wird seit Jahrzehnten die emotionale Ausstrahlungskraft der Bilder betont. Bilder rufen im Menschen oft Gefühle - Appetit, Hunger, Erotik, Abscheu, Bewunderung etc. - hervor (Freedberg 1989: 430-431; Böhme 2004:92). Dies beispielsweise im Zusammenhang mit den Nachrichten oder mit der Werbung (vgl. zum Beispiel Müller 2003). Der machtvolle emotionale Aspekt von Fotografien ist in dieser Arbeit verschiedentlich beschrieben und ihm mit dem affektuellen Transformationstyp explizit ein Platz zugewiesen worden (siehe Abb. 314).

Manchmal verweisen die Transformationstypen - wie der affektuelle Transformationstyp - ziemlich direkt auf Machtaspekte des Bildes. Dies trifft - um nur ein Beispiel zu nennen - auch auf den kreativen Transformationstyp zu. Wo der kreative Transformationstyp auftritt, kommt leicht die schon erwähnte menschliche Faszination am Neuartigen auf. Diese Faszination am Neuartigen kann *per se* einen wichtigen Machtaspekt eines beispielsweise neu hergestellten Bildes (*picture*) darstellen: Womöglich schafft man es eine ganze Weile nicht, den Blick vom neuartigen und interessanten Bild abzuwenden.

Soweit einige Beispiele, die die Verbindungen zwischen der in den Bildwissenschaften gängigen Frage nach der (Ohn-)Macht der Bilder und den hiesigen Transformationstypen aufzeigen.

## 8. Kurze Schlussbemerkungen und Ausblicke

Diese Arbeit hat das Thema "Fotografie in Bamenda" unter verschiedensten Blickpunkten betrachtet. Es wäre hier fehl am Platz, nochmals all die behandelten Aspekte zu wiederholen

---

<sup>901</sup> Eine vielleicht immer noch zu entwickelnde spezifische Bild-Diskursanalyse - analog zur sprachlichen Diskursanalyse - hätte *unter anderem* bildliche Genreanalysen, bildliche Intra-/Intermedialitätsanalysen, bildliche Stilanalysen sowie Symbol- und Motivanalysen zu berücksichtigen, und zwar mit einem diachronen wie synchronen Blick. Sie hätte ausserdem für die sprachliche Diskursanalyse und für andere wissenschaftliche Ansätze zur Analyse der sozio-kulturellen Praxis offen und durchlässig zu sein - so wie auch schon Michel Foucault mit seiner sprachlichen Diskursanalyse gegenüber der Einbeziehung des Visuellen offen war. Analog zur sprachlichen Diskursanalyse, die Machtaspekte analysiert und die Umstände des Sagbaren und Nichtsagbaren untersucht, könnte auch die visuelle Diskursanalyse die Frage stellen, wieso etwas (nicht) Sichtbar oder "Zeigbar" ist und wer ein strategisches (Macht-)Interesse am jeweiligen visuellen Diskurs hat (vgl. Maasen et al. 2006:7-19).

und zusammenfassen zu wollen. LeserInnen, die in diese umfangreiche Arbeit einen Einstieg finden möchten, mögen sich an das Inhaltsverzeichnis halten, das einen Überblick über die Arbeit vermittelt und einen raschen Zugriff auf die gewünschten Informationen gewährleistet. Auch das Kapitel 1.3 bietet eine gute erste Annäherung an diese Arbeit. Dort werden die hauptsächlichlichen Forschungsfragen dieser Arbeit genannt und es wird zugleich auf die Kapitel verwiesen, in welchen die entsprechenden Antworten zu finden sind.

Abschliessend darf ganz allgemein festgestellt werden, dass - verglichen mit der wissenschaftlichen Literatur (siehe Literaturverzeichnis) - die Fotokultur in Bamenda im Grossen und Ganzen viele Parallelen mit anderen sub-saharischen Fotokulturen besitzt: Auch in Bamenda gibt es heute – wie in vielen sub-saharischen Gegenden - beispielsweise viele mobile Fotografen (*ambulants*), welche die Studiofotografen konkurrenzieren (Kapitel 2.1.). Ebenso hat sich in Bamenda – wie in anderen Teilen des sub-saharischen Raums - historisch ein gesellschaftliches *trickle down* der Fotografie ergeben: Hier wie anderswo im sub-saharischen Raum war sie zunächst ein elitäres Medium, das schliesslich breiten Gesellschaftsschichten zugänglich wurde (Kapitel 2.1.). Und nach der Literatur zu urteilen, dürften viele der in dieser Arbeit aufgeworfenen Genres bezüglich der Fotografie auch in anderen sub-saharischen Regionen existieren.

Die Relevanz dieser Arbeit besteht einerseits darin, dass sie viele, teils noch nie untersuchte Aspekte zur Sprache kommen lässt. Sie kann zudem in vielen Fällen ältere oder erst kürzlich erworbene Ergebnisse anderer AutorInnen bestätigen und bietet - erstmals in dieser Breite - eine umfassende Zusammenstellung des Themas. Andererseits birgt diese Arbeit einen erheblichen Erkenntnisfortschritt, indem sie mit ihren systematischen generischen Überblicken (siehe das Inhaltsverzeichnis) vermutlich für viele sub-saharische Fotokulturen eine grundlegende Orientierung ermöglicht. Inskünftige Arbeiten können darauf aufbauen und die generischen Übersichten allenfalls weiterentwickeln. Wünschenswert wäre es in Zukunft auch, eine vertiefte historische Forschung über den Ursprung und den Wandel der in dieser Arbeit vorgestellten Genres zu betreiben. Auch die heutigen und inskünftigen Gebrauchspraktiken der hier vorgestellten fotografischen Genres im Zusammenhang mit der Digitalisierung der Fotografie (Internet, Mobiltelefonie, Video etc.) könnte weiter untersucht werden. Diese Arbeit ist darauf nur soweit wie nötig eingegangen. Wie verschiedentlich erwähnt hat die Digitalisierung der Fotografie in Bamenda (und offenbar auch in anderen sub-saharischen Gegenden) in letzter Zeit rasant und in überraschender Breite zugenommen (Kapitel 2.1.2.).

Einen brauchbaren wissenschaftlichen Input mag auch die für diese Arbeit aufgestellte allgemeine bildwissenschaftliche Heuristik bedeuten (Kapitel 1.4.3.; Abb. 1). Diese Heuristik

könnte kommenden wissenschaftlichen Arbeiten als Grundlage und Ausgangspunkt dienen. Es wäre sinnvoll, wenn sie interessierte WissenschaftlerInnen weiterentwickeln könnten.

Einen weiteren wissenschaftlichen Beitrag und eine gewisse Grundlagenforschung bilden die im Kapitel 7 entworfenen Transformationstypen. Diese Transformationstypen stellen eine erste systematische und fundamentale Zusammenstellung dar, um bildliche Transformationsprozesse zu überblicken. Dieser theoretisch-heuristische Überblick wird es erlauben, bildliche Transformationsprozesse besser zu verstehen und zu beschreiben (Abb. 314).

Allerdings ist auch die hier vorgelegte Zusammenstellung von Transformationstypen kein abgeschlossenes Projekt. Begrüßenswert wäre es, würden andere WissenschaftlerInnen auf diesen Transformationstypen aufbauen, weitere bildliche Transformationstypen oder Vertiefungen der obigen Transformationstypen entwickeln und die typischen qualitativen Eigenschaften der mit diesen Typen einhergehenden Transformationen analysieren. Vielleicht ergibt sich dadurch eines Tages eine beinahe komplette Heuristik und Theorie über die Transformationen des Bildes, die das Verstehen der Bilder verbessert. Das könnte die Bildwissenschaften insgesamt einen Schritt vorwärts bringen.

Die Transformationstypen als ein theoretisch-heuristisches Mittel zu benutzen, um beispielsweise Übersicht und Orientierung über Transformationen im bildlichen Bereich zu erlangen, ist im Grunde nur ein erster Schritt. Ein weiteres Erkenntnispotential der in dieser Arbeit vorgestellten Transformationstypen liegt darin, auf ihrer Grundlage nach den Antriebskräften zu fragen, die bildliche Transformationen hervorbringen (Kapitel 7.8.). Auch dieses Feld könnte für weitere wissenschaftliche Untersuchungen lohnenswert sein: Gesellschaften und visuelle Kulturen könnten vor dem Hintergrund ihrer häufigen und typischen Antriebskräfte verstanden werden. Überdies besitzen die Transformationstypen das Potential, dass sie dazu verhelfen könnten, die Macht und Ohnmacht der Bilder besser zu verstehen. Die Transformationstypen können als Kanäle und Achsen betrachtet werden, über welche sich die (Ohn-) Macht der Bilder entfalten kann (Kapitel 7.8).

Zum Schluss sei nochmals der kritische Gedanke in Erinnerung gerufen, dass abgesehen von den kulturellen Übersetzungsschwierigkeiten, welche eine ethnographische Arbeit mit sich bringt, stets auch zu bedenken ist, dass durch einen Text das Medium Fotografie niemals vollständig repräsentiert und die Mehrdeutigkeiten der Bilder manchmal nur schwer - und niemals vollständig - eingefangen werden können. Auch der Abbildungsteil dieser Arbeit kann mit seiner relativ grossen Auswahl an Lichtbildern die Fotokultur in Bamenda nur beschränkt darstellen. Wie sich schon aus dem Umfang dieser Arbeit ergibt, ist das Thema

“Fotografie in Bamenda“ unerschöpflich. Viele der in dieser Arbeit angeschnittenen Aspekte könnten weiter und vertiefter untersucht werden.

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung, Abbildungen
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
CHF	Schweizer Franken
DIN	Deutsche Industrienorm
Diss.	Dissertation
et al.	et alii (“und andere“)
etc.	et cetera
Habil.	Habilitation
Hg.	Herausgeber
Jg.	Jahrgang
Nr.	Nummer
o.A.	ohne Angaben
vgl.	vergleiche
XAF	Francs CFA





## Glossar

Wie im Fach Ethnologie üblich werden in dieser Arbeit emische Begriffe klein und kursiv geschrieben.

<i>afritude</i>	Lokal hergestellte, relativ betrachtet sehr teure Kleidung mit Applikationen, die aus emischer Sicht afrikanische Motive zeigen.
<i>african wear</i>	Fotografisches Genre, welches die porträtierte Person romantisierend in alter afrikanischer Tracht zeigen soll. Die "Trachten" sind angelehnt an die <i>kontri films/country film</i> (siehe unten).
<i>amateur</i>	Aus der Sichtweise der Fotografen mit Lehrabschluss alle anderen Fotografen, die keine formelle fotografische Lehre hinter sich haben. Aus der Perspektive des Personals in den Fotolabors oft der Hobbyfotograf, der die Fotografie nicht als (Neben-) Beruf betreibt.
<i>ambulant</i>	Ein Fotograf ohne Fotostudio. Ein mobiler, auf Gesellschaftsanlässen und unterwegs tätiger Fotograf. Das Wort <i>ambulant</i> wird auch im anglo-phonen Bamenda französisch ausgesprochen.
<i>anniversary</i>	(Christlicher) Jahresandachtstag zu Ehren eines verstorbenen Familienmitglieds.
äussere Bilder	Bilder, die der Mensch mit den Augen wahrnimmt. Die äusseren Bilder lassen sich untergliedern in materielle (künstliche, mediale) Bilder ( <i>pictures</i> ) sowie in natürliche Bilder (siehe den Begriff "natürliche Bilder").
<i>big man, big people</i>	"Grosser Mann" oder "grosse Leute". Das Adjektiv <i>big</i> bedeutet hier sozial "gross" und ist mit höherem Gesellschaftsstatus verbunden (traditionelle Titel, ökonomischer Reichtum etc.). Das Wort <i>big</i> kann je nachdem auch noch weitere Bedeutungen im Pidgin-Englischen einnehmen - wie etwa ein hohes Alter ( <i>big mami</i> : alte, weise Frau), hohe Körpergrösse oder allmähliches Unabhängig- und Erwachsensein ( <i>big boy</i> ) etc.
<i>bushfaller</i>	Gemeinhin jemand der ins "Land der Weissen" ( <i>whiteman kontri</i> ), also beispielsweise nach Europa oder nach Nordamerika, geht, um dort Geld zu machen, was wiederum in der Heimat den sozialen Status erhöht.

<i>call box/phone booth</i>	Ort, wo Telefongespräche oder Telefoneinheiten gegen Entgelt erhältlich sind.
<i>collection centre</i>	Eine Sammelstelle, wo die Farb-Negativfilme von den örtlichen Fotografen eingesammelt werden, um diese für die Entwicklung und für Abzüge in die nächste Stadt zu bringen, wo es ein Fotolabor hat. Als Anlaufstelle für die Fotografen kann ein <i>collection centre</i> ein bestimmtes Geschäftslokal und/oder einfach eine bestimmte Person sein.
<i>cry-die</i>	Totenehrungsfest für ein angesehenes verstorbene älteres Familienmitglied, das häufig einige Zeit nach dessen Beerdigung durchgeführt wird. Durch den <i>cry-die</i> wird der Ahnenstatus der verstorbenen Person gewürdigt. Es kennen allerdings nicht alle Ethnien und <i>fondoms</i> im Kameruner Grasland <i>cry-dies</i> in diesem Sinne. Umgangssprachlich wird heute in der Stadt Bamenda das Wort <i>cry-die</i> oft auch für alle möglichen Totenfeste verwendet. So zum Beispiel für Beerdigungen, obwohl diese im obigen und engeren Sinn keine <i>cry-dies</i> zur Würdigung des Ahnenstatus sind.
<i>cry-die picture</i>	Im Allgemeinen ein Bildnis der verstorbenen Person, welches an Totenfesten (Beerdigung, <i>memorial service</i> , <i>annuary</i> , <i>cry-die</i> ) öffentlich gezeigt werden kann (siehe Kapitel 2.6, 2.8.1, 2.8.5, 4.3.2.). In dieser Arbeit wird der Genauigkeit halber nur dann von einem <i>cry-die picture</i> gesprochen, wenn es tatsächlich an einem <i>cry-die</i> öffentlich präsentiert werden soll/wird. Das <i>cry-die picture</i> ist normalerweise ein Sub-Genre des korrekten Porträts, vor allem des elitären formellen korrekten Porträts (siehe Kapitel 2.8.1. und 2.8.5.).
<i>epic film</i>	Siehe Begriff <i>kontri fim/country film</i> .
<i>fon</i>	Ein traditioneller Chef beziehungsweise Fürst im Kameruner Grasland, dessen Herrschaftsgebiet ( <i>fondom</i> ) ein Dorf bis hin zu sehr vielen Dörfern oder mithin andere, ihm untergeordnete <i>fondoms</i> umfassen kann. Weltliches und traditionell-religiöses Oberhaupt eines <i>fondom</i> .
<i>fondom</i>	traditionelles Fürstentum

<i>funeral picture</i>	Ein Bildnis der verstorbenen Person, das an ihrer Beerdigung öffentlich exponiert wird. Das <i>funeral picture</i> ist normalerweise ein Sub-Genre des korrekten Porträts, vor allem des korrekten elitären formellen Porträts (siehe Kapitel 2.8.1. und 2.8.5.).
<i>gentleman/decent man (picture)</i>	Passend, korrekt und/oder besonders schön angezogener Mann. Das <i>gentleman/decent man picture</i> ist eine mögliche Bezeichnung für das fotografische Genre des korrekten, elitären, formellen und modernen Porträts, jedoch im individuellen Sprachgebrauch nicht nur dafür reserviert (siehe Kapitel 2.8.1.).
<i>graffi</i>	“GrasländerIn“: Eine aus dem Kameruner Grasland gebürtige Person.
<i>griffe</i>	Teure und daher prestigeträchtige Marke sowie das dazu gehörende Markenlogo auf Kleidungsstücken.
<i>image</i>	Ein mentales, inneres Bild (im Menschen).
innere Bilder	Siehe Begriff <i>image</i> .
<i>JCC</i>	Abkürzung für: <i>Jonny Just come</i> . Abwertende Bezeichnung der Städter für die Dörfler, die neu in der Stadt angekommen sind und sich niedergelassen haben (Landflucht).
<i>juju</i>	Magie. Mit diesem Begriff werden auf Pidgin-Englisch auch die magisch mächtigen Masken der Geheimgesellschaften eines <i>fondom</i> bezeichnet. Die Geheimgesellschaften eines <i>fondom</i> können so genannt werden, weil ihr Wissen geheim gehalten wird. Ihre Mitglieder sind aber allseits bekannt.
<i>kam and stay/come and stay</i>	Eine Bezeichnung für das in der Stadt mögliche Zusammenleben eines (jungen) Mannes mit einer (jungen) Frau ohne eine formelle Heirat (Konkubinat).
<i>kongosa/kongosay</i>	Klatsch und Tratsch.
<i>kontri film/country film</i>	Westafrikanischer Video-Schauspielfilm, welcher in den Augen vieler junger Menschen das alte (pre-koloniale) afrikanische Leben zeigt - sozusagen ein Heimatfilm über die eigene Vergangenheit. Der Begriff <i>kontri film/country film</i> ist in Bamenda geläufig. Ein andere Bezeichnung für dieses Schauspielfilmgenre ist der Begriff <i>epic film</i> .

<i>laying in state</i>	Aufbahrung der Leiche zur letzten Abschiedsnahme vor der Bestattung.
<i>lamination</i>	Eine <i>lamination</i> bezeichnet einen Fotoabzug, der auf einem schönen Holzbrett geklebt, mit Klarlack luftdicht bestrichen und so sehr haltbar gemacht worden ist. Oft besitzen <i>laminations</i> auch noch schöne Verzierungen rings um die Fotografie.
<i>memorial service</i>	Gedenkfeier zu Ehren eines verstorbenen Familienmitglieds mit einem christlichen Gottesdienst. Von sehr christlichen Familien auch anstelle des traditionell-religiösen <i>cry-die</i> durchgeführt.
<i>memorial service picture</i>	Ein Bildnis der verstorbenen Person, das an ihrem <i>memorial service</i> öffentlich präsentiert werden soll/wird. Das <i>memorial service picture</i> ist normalerweise ein Sub-Genre des korrekten Porträts, vor allem des korrekten elitären formellen Porträts (siehe Kapitel 2.8.1. und 2.8.5.).
<i>mimbo</i>	Üblicherweise jede Art von Getränk von Limonade bis Bier, Palmwein ( <i>white mimbo</i> ), Schnaps und Whiskey etc.
natürliche Bilder	Bilder, die uns Menschen nicht durch ein Bildmedium (Malerei, Fotografie etc.) vermittelt werden. Es sind (oft bewegte) Bilder des Lebens, die "bloss" durch das Tageslicht, den Schein des Mondes, durch den Schein des Feuers oder durch elektrische Lampen gegeben sind.
<i>ngambe</i>	Hellseher. Allgemeiner auch jene Leute meinent, welche magische Dienste anbieten.
<i>njangy</i>	Tontine beziehungsweise das Tontinentreffen.
<i>nyongo/famla/kupe</i>	So wird die gefürchtete Praxis und so werden die entsprechenden gefährlichen okkulten Geheimgesellschaften ( <i>secret societies</i> ) mit unbekannten Mitgliedern genannt, durch die auf übernatürliche Weise (schwarze Magie) Menschen versklavt werden. In der landläufigen Vorstellung arbeiten diese SklavInnen dann für die Geheimgesellschaft, wodurch deren Mitglieder sehr reich werden. Die Geheimgesellschaften funktionieren in der allgemeinen Vorstellung wie die Tontinen. Nur müssen bei <i>nyongo/famla/kupe</i> die Mitglieder anstatt Geld Menschen(-leben) "einzahlen", also der Geheimgesellschaft ausliefern. In der allgemeinen

	Vorstellung wird von den Mitgliedern der Geheimgesellschaft oft die Auslieferung ihrer eigenen Familienmitglieder verlangt.
<i>nyanga</i>	Prestigeträchtiges, ostentatives Zeigen und Zurschaustellung, Eitelkeit, Protzerei und Prahlerei. Das Wort kann aber auch einfach gebraucht werden, um etwas (ein bisschen neckisch) als schön zu bezeichnen.
<i>perfect lady (picture)</i>	Passend, korrekt und/oder besonders schön angezogene Frau. Das <i>perfect lady picture</i> ist eine mögliche Bezeichnung für das fotografische Genre des korrekten elitären formellen Porträts, jedoch im individuellen Sprachgebrauch nicht nur dafür reserviert (siehe Kapitel 2.8.1.).
<i>picture</i>	Ein materielles Bild, also ein Artefakt und ein künstliches Bild.
<i>professional camera</i>	Spiegelreflexkamera
<i>professional photographer</i>	Jemand, der eine formelle fotografische Lehre gemacht hat. Eine fotografische Lehre dauert oft mehrere Jahre. Heute ist die fotografische Lehre in Bamenda selten.
<i>togetherness</i>	In der alltäglichen Sprache in der Stadt Bamenda ein kaum gebrauchter Ausdruck. Künstlicher, hier eingeführter Sammelbegriff für die verschiedenen Typen menschlicher Gemeinschaft in der Stadt Bamenda und im Kameruner Grasland. Der Begriff wird zurückgeführt auf die in Kamerun häufig zu hörende Redewendungen " <i>we are together</i> " oder " <i>nous sommes ensemble</i> ". Wenngleich die <i>togetherness</i> für freundschaftliches Zusammensein und gegenseitige Solidarität steht, so kann aufgrund der gesellschaftlichen Kompetitivität um sozialen Status gleichwohl stets punktuell rivalisierendes Handeln zum Vorschein kommen. Die <i>togetherness</i> kann ausbeuterische Züge annehmen, wenn bloss eine Partei stets gibt und die andere nimmt. Die nehmende Seite kann der anderen Seite als immaterielle Kompensation einen höheren sozialen Status zubilligen, was oft getan wird (eine Art von Reziprozität).
<i>uniform</i>	Kleidung aus gleichem Stoff und unter Umständen auch mit dem gleichen Schnitt, die Zusammen-

gehörigkeit (*togetherness*, siehe oben) ausdrückt. *Uniforms* werden gerne in speziellen Momenten beziehungsweise bei Anlässen getragen. Sie sind beispielsweise üblich, um die Zusammengehörigkeit der Familie oder der Belegschaft eines Unternehmens auszudrücken. Auch gute Freunde können über die gleiche beziehungsweise ähnliche Kleidung ihrer Freundschaft Ausdruck verleihen.

*wake-keeping/night vigil*

Nachtwachenfeier vor dem Tag der Beerdigung beim und im Haus der Familie, welche ein verstorbene Familienmitglied zu beklagen hat.

XAF

Eine offizielle Abkürzung für Francs CFA, die Währung in Kamerun.

*yo (boy)/yoyette*

Begriffe, die wohl vom in der Hip-Hop-Kultur häufig zu hörenden Ausdruck *yo* abgeleitet sind. Beide Begriffe bezeichnen junge Menschen, die den westlichen urbanen Lebensstil und mitunter Hip-Hop- Musik mögen. Der Term *yo (boy)* steht dabei für einen (jungen) Mann, das Wort *yoyette* für eine (junge) Frau.

## Literaturverzeichnis

Abiodun 2013

Abiodun, Rowland: Ako-graphy. Owo Portraits. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:341-361.

Ajibade 2012

Ajibade, Babson: Video Films in Nigeria. Citizenship and Contested Identities. Basel: [Verlag: o.A.] (Diss. Universität Basel).

Albrecht et al. 2004

Albrecht, Michael et al. (Hg.): Getting Pictures right. Context and Interpretation. Köln: Rüdiger Köppe.

Amelunxen 1998

Amelunxen, Hubertus von: Das Memorial des Jahrhunderts. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann:130-147 (Übersetzung).

Anderson 1936

Anderson, Walter: Fotografie. In: Hoffmann-Krayer, Eduard./Bächthold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 7. Berlin/Leipzig: Walter de Gruyter:19-20.

Appadurai 1990

Appadurai, Arjun: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: Featherstone, Mike (Hg.): Global Culture. Nationalism, globalization and modernity. London etc.: SAGE:295-311.

Appadurai 1988

Appadurai, Arjun: Introduction: commodities and the politics of value. In: Appadurai, Arjun (Hg.): The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge etc.: Cambridge University:3-63.

Aronson/Anderson 2005

Aronson, Lisa/Anderson, Martha: Werbung in eigener Sache. Selbstdarstellung und lokale Aneignung der Fotografie in Bonny und Opobo. In: Schneider, Jürg et al. (Hg.): Fotofieber. Bilder aus West- und Zentralafrika. Die Reisen von Carl Passavant 1883 -1885 (Katalog). Basel: Merian:119-135.

Askew/Wilk 2002

Askew, Kelly/Wilk, Richard R. (Hg.): The Anthropology of Media. A Reader. Malden/Oxford: Blackwell.

Assmann 2009

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck (Habil. Universität Heidelberg).

Awambeng 1991

Awambeng, Christopher M.: Evolution and Growth of Urban Centres in the North-West Province (Cameroon). Bern/Berlin etc: Peter Lang (Diss. Universität Freiburg i.Ü.).

Bajorek 2010

Bajorek, Jennifer: Photography and National Memory: Senegal about 1960. In: History of Photography, Bd. 34, Nr. 2:158-169.

Bandura 1976

Bandura, Albert (Hg.): Lernen am Modell. Ansätze zu einer sozial-kognitiven Lerntheorie. Stuttgart: Klett (Übersetzung).

Barber 1997a

Barber, Karin (Hg.): Readings in African Popular Culture. Oxford etc.: Indiana University/James Currey.

Barber 1997b

Barber, Karin: Preliminary Notes on Audiences in Africa. In: Africa, Bd. 67, Nr. 3:347-362.

Barck 2006

Barck, Karlheinz: Aisthesis/Asthetisch. In: Trebess, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart/Weimar: Metzler:3-6.

Barnard 2006a

Barnard, Alan: History and Theory in Anthropology. Cambridge etc.: Cambridge University.

Barnard 2006b

Barnard, Alan: emic and etic. In: Barnard, Alan/Spencer, Jonathan: Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. London/New York: Routledge:180-183.

Barthes 1990a

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp:28-46 (Übersetzung).

Barthes 1990b

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft. In: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp:11-28 (Übersetzung).

Barthes 1985

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

Barthes 1984

Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Barthes, Roland: Le bruissement de la langue. Paris: Editions du Seuil:61-69.

Barthes 1964

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

Bauer 2007

Bauer, Kerstin: Kleidung und Kleidungspraktiken im Norden der Côte d'Ivoire. Geschichte und Dynamiken des Wandels vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Berlin: LIT (Diss. Universität Basel).



Bauer 2001

Bauer, Kerstin: Blue Jeans: Zeichen für die Amerikanisierung der Welt? Fallbeispiele aus der Côte d'Ivoire und Deutschland zum Thema Jeanstragen. In: Bauer, Ulrich et al. (Hg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang:253-270.

Bayart 1989

Bayart, Jean-François: L'État en Afrique. La politique du ventre. Paris: Fayard.

Beer 2003

Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin: Reimer.

Behrend 2013

Behrend, Heike: Contesting Visibility. Photographic Practices on the East African Coast. Bielefeld: Transcript.

Behrend 2012

Behrend, Heike: 'The terror of the feast': Photography, textiles & memory in weddings along the East African Coast. In: Vokes, Richard (Hg.): Photography in Africa. Ethnographic Perspectives. Woodbridge/Rochester: Currey:229-240.

Behrend 2009

Behrend, Heike: Geisterfotografie. Bruchstücke einer interkulturellen Mediengeschichte der Fotografie. In: Gottowik, Volker et al. (Hg.): Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratwanderungen. Festschrift für Karl-Heinz Kohl. Frankfurt/New York: Campus:547-562.

Behrend 2003

Behrend, Heike: Photo Magic. Photographs in Practices of Healing and Harming in East Africa. In: Journal of Religion in Africa, Bd. 33, Nr. 2:129-145 (Übersetzung).

Behrend 2002

Behrend, Heike: Fotomagie. Fotografien in Praktiken des Heilens und Schadens in Ostafrika. In: Fotogeschichte, Nr. 84:3-12.

Behrend 2001

Behrend, Heike: Fragmented Visions: Photo Collages by Two Ugandan Photographers. In: Visual Anthropology, Bd. 14, Nr. 3:301-320.

Behrend 1998

Behrend, Heike: Bilder einer afrikanischen Moderne. Populäre Fotografie in Kenia. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München/London etc: Prestel:24-28.

Behrend/Wendl 1998

Behrend, Heike/Wendl, Tobias: Afrika in den Bildern seiner Studiofotografen. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München etc.: Prestel:8-17.

Belting 2006

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.

Berg 2001

Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München: Fink 2001 (Diss. Freie Universität Berlin).

Berry et al. 1992

Berry, John W. et al.: Cross Cultural Psychology: Research and Applications. Cambridge etc.: Cambridge University.

Birkenmeier 2012

Birkenmeier, Anna: Lächeln für den zukünftigen Arbeitgeber. In: Neue Luzerner Zeitung, Nr. [o.A.], vom 14. Juli:16.

[http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV\\_DB=NLZ&DOKV\\_NO=JM20120714001140538&DOKV\\_HS=0&PP=1](http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV_DB=NLZ&DOKV_NO=JM20120714001140538&DOKV_HS=0&PP=1) [Aufrufdatum: 24.7.2012]

Blumer 1998

Blumer, Herbert: Symbolic Interactionism. Perspective and Method. Berkeley etc.: University of California Press.

Blumler/Katz 1974

Blumler, Jay G./Katz, Elihu (Hg.): The Uses of Mass Communications. Current Perspectives on Gratifications Research. Beverly Hills/London: SAGE.

Boehm 2007

Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University.

Boehm 1994a

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hg): Was ist ein Bild? München: Fink:11-39.

Boehm 1994b

Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage. In: Boehm, Gottfried (Hg): Was ist ein Bild? München: Fink:325-344.

Bogner 1998

Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler:355.

Böhme 2004

Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München: Fink.

Boorstin 1992

Boorstin, Daniel Joseph: The Image. A Guide to Pseudo-Events in America. New York: Vintage.

Borgatti 2013

Borgatti, Jean M.: Likeness or Not: Musings on Portraiture in Canonical African Art and Its Implications for African Portrait Photography. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:315-340.

Borgatti 1990

Borgatti, Jean M.: African Portraits. In: Borgatti, Jean M./Brilliant, Richard (Hg.): Likeness and Beyond. Portraits from Africa and the World. Center for African Art: New York:28-84.

Boulding 1956

Boulding, Kenneth Ewart: The Image. Knowledge and Life in Society. Michigan: University of Michigan.

Bourdieu/Wacquant 1992

Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J.D.: Réponses. Pour une anthropologie réflexive. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu 1983a

Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Welt, Sonderband 2:183–198 (Übersetzung).

Bourdieu 1983b

Bourdieu, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Bourdieu, Pierre et al.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp:25-85 (Übersetzung).

Bourdieu 1982

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

Bourdieu 1979

Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

Bredekamp 2010

Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin: Suhrkamp.

Brielmaier 2013

Brielmaier, Isolde: Mombasa on Display: Photography and the Formation of an Urban Public, from the 1940s Onward. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:253-286.

Buckley 2013

Buckley, Liam: Portrait Photography in a Postcolonial Age: How Beauty Tells the Truth. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:287-312.

Buckley 2010

Buckley, Liam: Cine-film, Film-strips and the Devolution of Colonial Photography in The Gambia. In: History of Photography, Bd. 34, Nr. 2:147-157.

Buckley 2006

Buckley, Liam: Studio Photography and the Aesthetics of Citizenship in The Gambia, West Africa. In: Edwards, Elizabeth et al. (Hg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford/New York: Berg:61-86.

Buckley 2003

Buckley, Liam: Studio Photography and the Aesthetics of Postcolonialism in Gambia, West Africa. Ann Arbor: UMI (Diss. University of Virginia).

Buckley 2001

Buckley, Liam: Self and Accessory in Gambian Studio Photography. In: Visual Anthropology Review, Bd. 16, Nr. 2:71-91.

Byron 2006

Byron, Reginald: Identity. In: Barnard, Alan/Spencer, Jonathan (Hg.): Encyclopedia of Social und Cultural Anthropology. London/New York: Routledge:292.

Cameron 2013

Cameron, Elisabeth L.: The Fieldworker and the Portrait: The Social Relations of Photography. In: Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:141-176.

Center for African Art 1989

Center for African Art (Hg.): ART/artifact. African Art in Anthropology Collections (Katalog). München: Prestel.

Certeau 1988

Certeau, Michel de: The Practice of Everyday Life. Berkeley etc.: University of California (Übersetzung).

Chafik 2003

Chafik, Tarek: "Damnatio memoriae". In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Bilder, die lügen (Katalog). Bonn: Bouvier:30-33.

Chapuis 1998

Chapuis, Frédérique: Les précurseurs de Saint-Louis. In: Revue Noire (Hg.): Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien. Paris: Révue Noire:48-67.

Chilver/Kaberry 1960

Chilver Elizabeth Millicent/Kaberry Phyllis Mary: From Tribute to Tax in a Tikar Chiefdom. Africa, Bd. 30, Nr. 1:1-19.

Chilver/Röschenthaler 2001

Chilver Elizabeth Millicent/Röschenthaler Ute: Part II: Esser's Travels. In: Chilver Elizabeth Millicent/Röschenthaler Ute (Hg.): Cameroon's Tycon: Max Esser's expedition and its consequences. Oxford/New York: Berghahn:31-132.

Clifford/Marcus 1986

Clifford, James/Marcus, George (Hg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley etc.: University of California.

Csikszentmihalyi 1997

Csikszentmihalyi, Mihaly: Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden. Stuttgart: Kett-Clotta (Übersetzung).

Daloz 2003

Daloz, Jean-Pascal: "Big Men" in Sub-Saharan Africa: How Elites Accumulate Positions and Resources. In: Comparative Sociology, Vol. 2, Nr. 1:271-285.

David 1998

David, Philipp: Photographes éditeurs au Togo. In: Revue Noire (Hg.): Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien. Paris: Révue Noire:42-47.

Dawes 2011

Dawes, Simon: Interview with Jennifer Bajorek and Erin Haney on Bamako (Interview vom 27. Januar 2011).

<http://theoryculturesociety.blogspot.com/2011/01/interview-with-jennifer-bajorek-and.html>  
[Aufrufdatum 5.7.2011].

De Kerckhove 2008

De Kerckhove, Derrick: Vorwort. Alors, McLuhan? Toujours mort? In: De Kerckhove, Derrick et al. (Hg.): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript:9-19 (Übersetzung).

Deleuze 1992

Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Fink (Diss. Université de Paris) (Übersetzung).

de Rosny 1999

de Rosny, Eric: Die Augen meiner Ziege. Auf den Spuren afrikanischer Hexer und Heiler. Wuppertal: Peter Hammer (Übersetzung).

Derrida 1988

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Engelmann, Peter (Hg.): Randgänge der Philosophie/Jacques Derrida. Wien: Passagen:291-314 (Übersetzung).

Drechsler 1903

Drechsler, Paul: Sitte, Brauch und Volksglaube in Schlesien, Bd 1. Leipzig: Teubner.

Drewal 1990

Drewal, Margaret Thompson: Portraiture and the Construction of Reality in Yorubaland and Beyond. In: African Arts, Bd. 23, Nr. 3:40-49.

Dubois 1998

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst (Übersetzung).

Dürschmidt 2002

Dürschmidt, Jörg: Globalisierung. Bielefeld: Transcript.

Eco 1986

Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München/Wien: Hanser (Übersetzung).

Egloff 2004a

Egloff, René: "They like it too much!" Studiofotografie in Bamenda (Kamerun). Feldforschungsbericht zum Projektkurs "Everyday Life in Urban Cameroon" des Ethnologischen Seminars Basel (unpubliziert).

Egloff 2004b

Egloff, René: Die "Basellandschaftliche Ferienversorgung" 1913 – 1950, Bd. 1 (unpublizierte Lizentiatsarbeit, Universität Basel).

Enwezor 2010

Enwezor, Okwui (Hg.): Contemporary African Photography from the Walther Collection: Events of the Self. Portraiture and Social Identity (Katalog). Göttingen: Steidl.

Enwezor 2004

Enwezor, Okwui: Popular Theatre, Photography and Difference. In: Bonetti, Maria Francesca/Schlinkert, Guido (Hg.): Samuel Fosso (Katalog). Mailand: 5 Continents:14-19.

Fabian 1998

Fabian, Johannes: Moments of Freedom. Anthropology and Popular Culture. Charlottesville/London: University of Virginia.

Fabian 1996

Fabian, Johannes: Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire. Berkeley etc.: University of California.

Fiebig 1975

Fiebig, Hans: Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte. In: Simon-Schaefer, Roland/Zimmerli, Walter Ch. (Hg.): Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe. Hamburg: Hoffmann und Campe:141-161.

Fischer 1982

Fischer, Claude: To Dwell Among Friends. Berkeley: University of Chicago.

Fogel 1915

Fogel, Edwin Miller: Beliefs and Superstitions of the Pennsylvania Germans. Philadelphia: American Germanica Press (Diss. University of Pennsylvania).

Förster 2013

Förster, Till: The Intermediality of Portraiture in Northern Côte d'Ivoire. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:407-438.

Förster 2011

Förster, Till: Emic Evaluation Approach – Some Remarks on its Epistemological Background. In: Basel Papers on Political Transformations, Nr. 3:3-12.

Förster 2010a

Förster, Till: "Greener Pastures". Afrikanische Europabilder vom besseren Leben. In: Kreis, Georg (Hg.): Europa und Afrika. Betrachtungen zu einem komplexen Verhältnis. Basel: Schwabe:59-78.

Förster 2010b

Förster, Till: Neue Medien – neue Wege. Imagination und das Leben der Bilder in Afrika. In: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Sonderheft 26:333-359.

Förster 2008

Förster, Till: Visual Presence and Competition in Urban Africa. In: Critical Interventions, Nr. 2:59-79.

Förster 2007

Förster, Till: The Act and Art of Seeing Visual Media in West Africa. TV and Video in Northern Côte d'Ivoire. In: CRISA. Current Research in Social Anthropology, Nr. 1:1-9.

Förster 2006

Förster, Till: Negotiating the Contemporary: Local African Artists in a Globalizing Art World. In: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner:341-361.

Förster 2005a

Förster, Till: Layers of Awareness. Intermediality and Practices of Visual Arts in Northern Côte d'Ivoire. In: African Arts, Bd. 37, Nr. 4:32-38.

Förster 2005b

Förster, Till: Bilder aus dem städtischen Afrika. In: Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel, Nr. 100:6-9.

Förster 2004

Förster, Till: Nur die Fälschung ist ein Original. In: Volkenandt, Claus (Hg.): Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte - Methoden - Perspektiven. Berlin: Reimer:199-220.

Förster 2001

Förster, Till: Wiedersehen mit den Toten. Eine Ethnographie der Medien in Westafrika. In: Behrend, Heike (Hg.): Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen. Festschrift für Fritz Kramer. Berlin/Wien: Philo:155-171.

Förster 1997

Förster, Till: Zerrissene Entfaltung. Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte d'Ivoire. Köln: Rüdiger Köppe (Habil. Universität Bayreuth).

Förster 1988

Förster, Till: Kunst in Afrika. Köln: DuMont.

Fortes 1978

Fortes, Meyer: Verwandtschaft und das Axiom der Amity. In : Kramer, Fritz/Sigrist, Christian (Hg.): Genealogie und Solidarität. Gesellschaften ohne Staat, Bd. 2. Frankfurt a.M. : Syndikat:120-166 (Übersetzung).

Foucault 2003

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.): Michel Foucault. Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp:234-271 (Übersetzung).

Fowler/Zeitlyn 1996

Fowler, Ian/Zeitlyn, David: Introduction: The Grassfields and the Tikar. In: Fowler, Ian/Zeitlyn, David (Hg.): African Crossroads. Intersections between History and Anthropology in Cameroon. Providence/Oxford: Berghahn:1-16.

Freedberg 1989

Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London: University of Chicago.

Frei 2013

Frei, Bettina: Sociality Revisited? The Use of the Internet and Mobile Phones in Urban Cameroon. Bamenda/Mankon: Langaa Research and Publishing CIG (Diss. Universität Basel).

Friedman 1997

Friedman, Jonathan: Global System, Globalization and the Parameters of Modernity. In: Featherstone, Mike et al. (Hg.): Global Modernities. London etc.: SAGE:69-90.

Frow 2006

Frow, John: Genre. The New Critical Idiom. Abingdon/New York: Routledge.

Fuchs 2001

Fuchs, Bettina: Kamerun. Bielefeld: Reise Know-How.

Fuh 2009 (Publikation in Vorbereitung)

Fuh, Divine F.: Competing for attention. Youth masculinities and prestige in Bamenda, Cameroon. Basel (Diss. Universität Basel).

Geary 2013

Geary, Christraud: The Past in the Present: Photographic Portraiture and the Evocation of Multiple Histories in the Bamum Kingdom of Cameroon. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:214-252.

Geary 2004

Geary, Christraud: Portraiture, authorship, and the inscription of history: photographic practice in the Bamum Kingdom, Cameroon (1902-1980). In: Albrecht, Michael et al. (Hg.): Getting Pictures Right. Context and Interpretation. Köln: Rüdiger Köppe:141-165.



Geary 2002

Geary, Christraud: In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885 – 1960 (Katalog). London: Philip Wilson.

Geary 1998

Geary, Christraud: Different Visions? Postcards from Africa by European and African Photographers and Sponsors. In: Geary, Christraud/Webb, Virginia-Lee: Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards. Washington/London: Smithsonian Institution:147-178.

Geary 1997

Geary, Christraud: Early Images from Benin at the National Museum of African Art, Smithsonian Institution. In: African Arts, Bd. 30, Nr. 3:44-53.

Geary 1996

Geary, Christraud: Political Dress. German-Style Military Attire and Colonial Politics in Bamum. In: Fowler, Ian/Zeitlyn, David (Hg.): African Crossroads. Intersections between History and Anthropology in Cameroon. Providence/Oxford: Berghahn:165-192.

Geary 1990

Geary, Christraud: Text und Kontext. Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, Bd. 40, Nr. 3:426-439.

Geary 1988

Geary, Christraud: Images from Bamum. German Colonial Photography at the Court of King Njoya, Cameroon, West Africa 1902 – 1915 (Katalog). Washington (D.C.)/London: Smithsonian Institution.

Geary/Njoya 1985

Geary, Christraud/Njoya, Adamou Ndam: Mandu Yenu. Bilder aus Bamum, einem westafrikanischen Königreich 1902 – 1915. München: Trickster.

Geary 1983

Geary, Christraud: Things of the Palace. A Catalogue of the Bamum Palace Museum in Foumban (Cameroon). Wiesbaden: Steiner.

Gebauer/Wulf 1998

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gebauer/Wulf 1992

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gelder 2005

Gelder, Alex van (Hg.): Dem Leben nach. In Benin (Katalog). Berlin: Phaidon (Übersetzung).

Geschiere 1999

Geschiere, Paul: Globalization and the Power of Indeterminate Meaning: Witchcraft and Spirit Cults in Africa and East Asia. In: Meyer, Birgit/Geschiere, Paul (Hg.): Globalization and Identity. Dialectics of Flow and Closure (Development and Change: Special Issues). Oxford/Malden: Blackwell:211-238.

Giddens 1997

Giddens, Anthony: Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt/New York: Campus (Übersetzung).

Giddens 1996

Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

Goheen 1996

Goheen, Miriam: Men Own the Fields, Woman Own the Crops. Gender and Power in the Cameroon Grassfields. Madison: University of Wisconsin.

Gombrich 1980

Gombrich, Ernst H.: Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell, W.J. Thomas (Hg.): The Languages of Images. Chicago/London: Chicago University:181-218.

Guggenheim Museum 1996

Guggenheim Museum (Hg.): In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present. New York: Guggenheim Museum.

Habermas 1981a

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Habermas 1981b

Habermas Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hahn 2012

Hahn, Hans Peter: Introduction. Urban Life-Worlds in Motion. In: Hahn, Hans Peter/Kastner Kristin (Hg.): Urban Life-Worlds in Motion. African Perspectives. Bielefeld: Transcript:9-28.

Hahn 2011

Hahn, Hans Peter: Antinomien kultureller Aneignung. Einführung. In: Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 136, Nr. 1:11-26.

Hahn 2005

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin: Reimer.

Hahn 2004

Hahn, Hans Peter: Global Goods and the Process of Appropriation. In: Probst, Peter/Spittler, Gerd (Hg.): Between Resistance and Expansion. Dimensions of Local Vitality in Africa. Münster: Lit:213-231.

Haney 2013

Haney, Erin Leigh: Lutterodt Family Studios and the Changing Face of Early Portrait Photographers from the Gold Coast. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture & Photography in Africa*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:67-102.

Haney 2012

Haney, Erin Leigh: Emptying the gallery: The archive's fuller circle. In: Vokes, Richard (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*. Woodbridge/Rochester: Curry:127-139.

Haney 2010a

Haney, Erin Leigh: *Photography and Africa*. London: Reaktion.

Haney 2010b

Haney, Erin Leigh: Film, Charcoal, Time: Contemporaneities in Gold Coast Photographs. In: *History of Photography*, Bd. 34, Nr. 2:119-133.

Haney 2004a

If these walls could talk: exploring the dynamic archive through Ghanaian portraiture. In: Albrecht, Michael et al. (Hg.): *Getting Pictures right. Context and Interpretation*. Köln: Rüdiger Köppe:165-180.

Haney 2004b

Haney, Erin Leigh: *If these walls could talk! Photographs, Photographers and their Patrons in Accra and Cape Coast, Ghana, 1840 – 1940*, Bd. 1. London: 2004 (Diss. University of London 2004).

Haney 2004c

Haney, Erin Leigh: *If these walls could talk! Photographs, Photographers and their Patrons in Accra and Cape Coast, Ghana, 1840 – 1940*, Bd. 2. London: 2004 (Diss. University of London 2004).

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 2003

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Bilder, die lügen* (Katalog). Bonn: Bouvier.

Herskovits 1959

Herskovits, Melville J.: Art and Value. In: Redfield, Robert et al. (Hg.): *Aspects of Primitive Art*. New York: Museum of Primitive Art:41-68.

Heydenreich 2007

Heydenreich, Aura Maria: *Wachstafel und Weltformel. Erinnerungspoetik und Wissenschaftskritik in Günter Eichs "Maulwürfen"*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (Diss. Universität Erlangen-Nürnberg).

Hickethier 2006

Hickethier, Kurt: *Medien/Medial*. In: Trebess, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*. Stuttgart/Weimar: Metzler:251–254.

Hillmann/Hartfiel 2007

Hillmann, Karl-Heinz (Hg.)/Hartfiel, Günter (Begründer): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kröner.

Hirsch 1967

Hirsch, Eric Donald: Validity in Interpretation. New Haven/London: Yale University.

Hirsch 1987

Hirsch, Klaus: Bamilike. Die Menschen aus den Schluchten. Eine Studie über die traditionellen Gesellschaftsstrukturen der Bamilike-Völker in Kamerun. Berlin: EXpress (Diss. Universität Tübingen).

Hobsbawm 1983

Hobsbawm, Eric: Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): The Invention of Tradition. Cambridge etc.: Cambridge University: 1-14.

Hölzl 2008

Hölzl, Ingrid: Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso. München: Fink (Diss. Humboldt Universität Berlin).

Holmberg 2013

Holmberg, Tom: Why is Napoleon depicted with his hand in his coat?  
[http://www.napoleon-series.org/faq/c\\_hand.html](http://www.napoleon-series.org/faq/c_hand.html) [Aufrufdatum: 28.7.2013].

Holms-Hadualla 2011

Holms-Hadualla, Rainer: Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Homberger 2008

Homberger, Lorenz: (Hg.) Kamerun – Kunst der Könige (Katalog). Berlin: Reimer.

Horner 1990

Horner, Alice Eureka: The Assumption of Tradition: Creating, Collecting und Conserving Cultural Artifacts in the Cameroon Grassfields (West Africa). Berkeley: [Verlag: o.A.] (Diss. University of California).

Hradil 1997

Hradil, Stefan: Soziale Schichtung. In: Reinhold, Gerd (Hg.): Soziologie-Lexikon. München/Wien: Oldenbourg: 586–589.

Huber 2004

Huber, Hans Dieter: Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Hunt 2001

Hunt, Lynn: Psychologie, Ethnologie und “linguistic turn“ in der Geschichtswissenschaft. In: Goertz, Hans-Jürgen: Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: 671-693 (Übersetzung).

Illius 1999

Illius, Bruno: Diskursanalyse. In: Hirschberg, Walter (Begründer)/Müller, Wolfgang (Redaktion): Wörterbuch der Völkerkunde. Berlin: Reimer:81-82.

Institut National de la Statistique du Cameroun 2010

Institut National de la Statistique du Cameroun: Rapport de présentation des résultats définitifs du 3ème RGPH. Yaoundé 2010.

<http://www.statistics-cameroon.org/news.php?id=18> [Aufrufdatum: 20.10.2011].

Jahn 1960

Jahn, Jahnheinz: Durch afrikanische Türen. Erlebnisse und Begegnungen in Westafrika. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederich.

Jauss 1967

Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Konstanz: Universität Konstanz.

Jenkins 1996

Jenkins, Paul: Warum tragen die Missionare Kostüme? Forschungsmöglichkeiten im Bildarchiv der Basler Mission. In: Historische Anthropologie, Jg. 4, Nr. 2:292-302.

Jenkins/Geary 1985

Jenkins, Paul/Geary, Christraud: Photographs from Africa in the Basel Mission Archive. In: African Arts, Bd. 18, Nr. 4:56-63.

Jewsiewicki 1991

Jewsiewicki, Bogumil: Painting in Zaire. From the Invention of the West to the Representation of Social Self. In: Vogel, Susan (Hg.): Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art (Katalog). München/New York: Prestel:130-175.

Jindra 1999

Jindra, Michael Charles: The Proliferation of Ancestors: Death Celebrations in the Cameroon Grassfields. Ann Arbor: UMI Dissertation Services (Diss. University of Wisconsin-Madison).

Johnson-Hanks 2007

Johnson-Hanks, Jennifer: Woman on the Market: Marriage, Consumption and the Internet in Urban Cameroon. In: American Ethnologist, Bd. 34, Nr. 4:642-659.

Jordan 2009

Jordan, Stefan: Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft. Paderborn etc.: Schöningh.

Jua 2003

Jua, Nantang: Differential Responses to Disappearing Transitional Pathways: Redefining Possibility among Cameroonian Youths. In: African Studies Review, Bd. 46, Nr. 2:13-36.

Kaplan 1990

Kaplan, Flora S.: Some Uses of Photographs in Recovering Cultural History at the Royal Court of Benin, Nigeria. In: Visual Anthropology, Bd. 3, Nr. 2-3:317-341.

Katz et al. 1973

Katz, Elihu et al.: On the Use of the Mass Media for Important Things. In: American Sociological Review, Bd. 38, Nr. 2:164-181.

Keller 2013

Keller, Candace M.: Visual Griots: Identity, Aesthetics, and the Social Roles of Portrait Photographers in Mali. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:363-405.

Keller 2008

Keller, Candace M.: Visual Griots: Social, Political, and Cultural Histories in Mali through the Photographer's Lens. Ann Arbor : UMI/ProQuest (Diss. Indiana University).

Kemp 2006

Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie 1839 - 1912. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): Theorie der Fotografie I - IV. 1839 - 1995. München: Schirmer/Mosel:13-45.

Killingray/Roberts 1989

Killingray, David/Roberts, Andrew: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940. In: History in Africa. A Journal of Method, Bd. 16:197-208.

Klein-Arendt 2001

Klein-Arendt, Reinhard: Bantusprachen. In: Mabe, Jacob Emmanuel (Hg.): Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern. Wuppertal/Stuttgart etc.: Hammer/Metzler:70-72.

Knöpfli 2008

Knöpfli, Hans: Grasland. Eine afrikanische Kultur. Wuppertal: Peter Hammer.

Koloss/Homberger 2008

Koloss, Hans-Joachim/Homberger, Lorenz: Das Kameruner Grasland und die Geschichte seiner wissenschaftlichen Erforschung. In: Homberger, Lorenz: (Hg.) Kamerun – Kunst der Könige (Katalog). Berlin: Reimer:8-21.

Koloss 2000

Koloss, Hans-Joachim: World-View and Society in Oku (Cameroon). Berlin: Reimer.

Kopytoff 1988

Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge etc.: Cambridge University: 64–95.

Krämer 2004a

Krämer, Sybille: Was haben "Performativität und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Ästhetisierung" gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink:13-32.

Krämer 2004b

Krämer, Sybille: Kulturanthropologie der Medien: Thesen zur Einführung. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 13, Nr. 1:130-142.

Krämer 1998

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Nr. 1:33-57.

Kratz 2012

Kratz, Corinne A.: Ceremonies, sitting rooms & albums: How Okiek displayed photographs in the 1990s. In: Vokes, Richard (Hg.): Photography in Africa. Ethnographic Perspectives. Woodbridge/Rochester: Currey:241-266.

Kunsthalle Wien 2001

Kunsthalle Wien (Hg.): Flash Afrique! (Katalog). Göttingen: Steidl.

Kwa 2004

Kwa, Samy Nja: La photographie victime de son image. In: Africultures, Nr. 60:141-145.

Leeker/Schmidt 2008

Leeker, Martina/Schmidt, Kerstin: McLuhan neu lesen. Zur Aktualität des kanadischen Medientheoretikers. In: De Kerckhove, Derrick et al. (Hg.): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript:19-51.

Lessing 1990

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Barner, Wilfried (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766 – 1769, Bd. 5/2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker:11-323.

Levins [ohne Jahresangabe]

Levins, Hoag: A Lively Look at the History of Death. Exploring the Architecture and Rituals of Civil War-Era Mourning.

<http://historiccamdencounty.com/ccnews43.shtml> [Aufrufdatum: 10.2.2013]

Lintig 2006

Lintig, Bettina von: Cameroun. Paris: Galerie Bernard Dulon.

Löw 2001

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Lukács 1971

Lukács, Georg: The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Cambridge: MIT (Übersetzung).

Lukács 1969

Lukács, Georg: Probleme der Ästhetik. Neuwied: Luchterhand.

Maasen et al. 2006

Maasen, Sabine et al: Bild-Diskurs-Analyse. In: Maasen, Sabine et al. (Hg.): Bilder als Diskurse. Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück:7-27.

Magee 2007

Magee, Carol L.: Spatial Stories: Photographic Practices and Urban Belonging. In: Africa Today, Bd. 54, Nr. 2:109-129.

Magnin 2001

Magnin, André: Keïta interviewed by André Magnin. Seydou's story. In: Kunsthalle Wien (Hg.): Flash Afrique! (Katalog). Göttingen: Steidl:66-77.

Magnin 2000

Magnin, André: J. D. Okhai Ojeikere: Photographs. Zürich: Scalo.

Magnin 1998

Magnin, André (Hg.): Malick Sidibé. Zürich etc.: Scalo.

Magnin 1997

Magnin, André (Hg.): Seydou Keïta. Zürich etc.: Scalo.

Malaquais 2001

Malaquais, Dominique: Anatomie d'une arnaque: feymen et feymanina au Cameroun. In: Les Études du CERI (Centre d'études et de recherches internationales), Nr. 77.

<http://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/ceri/files/etude77.pdf> [Aufrufdatum: 7.2.2013]

Marcus 1997

Marcus, George E. (Hg.): Cultural Producers in Perilous States. Editing Events, Documenting Change. Chicago/London: University of Chicago.

Mauss 1990

Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Übersetzung).

McKeown 2010

McKeown, Katie: Studio Photo Jacques: a professional legacy in Western Cameroon. In: History of Photography, Bd. 34, Nr. 2:181–192.

McKeown 2007

McKeown, Katie: Studio Photo Jacques: Documenting Lives and Making History in Rural South-Western Cameroon (unpublizierte Masterarbeit, University of Oxford).

McLuhan 1968

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extension of Man. London: Sphere.

McLuhan/Fiore 1996

McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. San Francisco: HardWired.



Mbaku 2005

Mbaku, John Mukum: Culture and Customs of Cameroon. Westport/London: Greenwood 2005.

Mbele 2001

Mbele, Alega Séverin: Carte nationale d'identité informatisée: Le Délégué général à la Sûreté Nationale, Pierre Minlo Medjo répond à Cameroon-Info.Net (Interview vom 23. Juli 2001). [http://www.cameroon-info.net/stories/0,8177,\\_,carte-nationale-d-identite-informatisee-le-delegate-general-a-la-surete-nationale.html](http://www.cameroon-info.net/stories/0,8177,_,carte-nationale-d-identite-informatisee-le-delegate-general-a-la-surete-nationale.html) [Aufrufdatum: 14.7.2012).

Merleau-Ponty 1994

Merleau-Ponty, Maurice: Der Zweifel Cézannes. In: Boehm, Gottfried (Hg): Was ist ein Bild? München: Fink:39-60 (Übersetzung).

Mersch 2008

Mersch, Dieter: Kritik des Medientelegismus. McLuhan, Flusser und Hegel. In: De Kerckhove, Derrick et al. (Hg.): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript:196-213.

Merz 1997

Merz, Andreas: Die Politik Bali-Nyongas (Grasland von Kamerun) gegenüber der Basler Mission und der deutschen Kolonialmacht, anhand von Dokumenten und historischen Photographien aus dem Archiv der Basler Mission von 1889 bis ca. 1910, Bd. 1 (unpublizierte Lizentiatsarbeit, Universität Basel).

Meyer 1995

Meyer, Arline: Re-dressing classical statuary: The nineteenth-century "Hand-in-Waistcoat" portrait. In: Art Bulletin, Bd. 77, Nr. 1:45-63.

Micheli 2009

Micheli, Angelo: Double et gémellité : une approche des portraits photographiques de studio en Afrique de l'Ouest. Lyon: Université Lumière Lyon 2 (Diss. Université de Lyon).

Micheli 2008

Micheli, Angelo: Doubles and Twins. A New Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa. In: African Arts, Jg. 41, Nr. 1:66-85.

Micheli 2003

Micheli, Angelo: Les ateliers de photograph(i)es sténopé à Mopti et Bamako au Mali. 1996-2003 (unpublizierte mémoire de maîtrise, Université de Lyon 2).

Mieroop 2011

Mieroop, Marc van de: A History of Ancient Egypt. Chichester etc.: Wiley-Blackwell.

Mitchell 2005

Mitchell, W.J. Thomas: What do pictures want? The Lives and Loves of Images. Chicago/London: University of Chicago.

Mitchell 2004

Mitchell, W.J. Thomas: Migrant Images. Totemism, Fetishism, Idolatry. In: Stegmann, Petra/Seel, Peter C. (Hg.): Producing, reading, transporting, translating. Berlin: Haus der Kulturen der Welt:14-24.

Mitchell 2001

Mitchell, W.J. Thomas: Der Mehrwert von Bildern. In: Andriopoulos, Stefan et al. (Hg.): Die Adresse des Mediums. Köln: DuMont:158-184 (Übersetzung).

Mitchell 1994

Mitchell, W.J. Thomas: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago/London: University of Chicago.

Mitchell 1992

Mitchell, W.J. Thomas: The Pictorial Turn. In: Artforum, Nr. [o.A. (März 1992)]: 89-94.

Mitchell 1986

Mitchell, W.J. Thomas: Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago/London: University of Chicago.

Monti 1987

Monti, Nicholas: Africa Then. Photographs 1840 – 1918. London: Thames & Hudson.

Moore 2010

Moore, Allison: Promo-femme: Promoting Woman Photographers in Bamako, Mali. In: History of Photography, Bd. 34, Nr. 2:170-180.

Morimont 2005

Morimont, Françoise: H.-A. Shanu: photographe, agent de l'État et commerçant africain (1858-1905). In: Musée Royal de l'Afrique Centrale Tervuren (Hg.): La mémoire du Congo. Le temps colonial. Gand: Snoeck:213-217.

Morphy 1996

Morphy, Howard: 1993 debate. Aesthetics is a cross-cultural category. For the motion (1). In: Ingold, Tim (Hg.): Key Debates in Anthropology. London/New York: Routledge:255-260.

Morton 2012

Morton, Christopher: Funded PhD in Cameroon photography.

<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-Africa&month=1206&week=b&msg=bOpWGWCEnkOmKwByu6e%2baA> [Aufrufdatum: 6.7.2012]

Müller 2003

Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK.

Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren/Revue Noire 2003

Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren/Revue Noire (Hg.): L'Afrique par elle-même. Un siècle de photographie africaine (Katalog). Paris: Revue Noire.

Nde 2007

Nde, Wankah Wilfred: Fo S.A.N. Angwafo II of Mankon: A Biographical Synthesis 1925 – 2006. Bamenda: Unique Printers.

Nimis 2013

Nimis, Erika: Yoruba. Studio Photographers in Francophone West Africa. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:103-140.

Nimis 2006

Nimis, Erika: The Rise of Nigerian Women in the Visual Media. In: Visual Anthropology, Bd. 19, Nr. 5:423-441.

Nimis 2005

Nimis, Erika: Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba. Paris/Ibadan: Karthala/Ifra-Ibadan.

Nimis 2004

Nimis, Erika: Être photographe en Afrique de l'Ouest: les Yoruba du Nigeria et la diffusion de la photographie au XX<sup>e</sup> siècle. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses.

Nimis 2003

Nimis, Erika: Félix Diallo. Photographe de Kita. Toulouse: Toguna.

Nimis 2001

Nimis, Erika: "Motion Pictures" in Nigeria. In: Visual Anthropology, Bd. 14, Nr. 3:293-299.

Nimis 1998

Nimis, Erika: Photographes de Bamako de 1935 à nos jours. Paris: Revue Noire.

Nimis 1997

Nimis, Erika: Être photographe dans les pays du Sahel des années trente à nos jours. Mali, Niger, Burkina Faso (unpublierte mémoire de DEA, Université de Paris I).

Nimis 1996

Nimis, Erika: Être photographe à Bamako. Évolution et réalités d'un métier issu de la "modernité" (unpublierte mémoire de maîtrise, Université de Paris I).

Njami/Cohen 2003

Njami, Simon/Cohen, Alexandra (Hg.): V<sup>es</sup> Rencontres de la Photographie africaine. Bamako 2003. Rites sacrés/Rites profanes (Katalog). Paris: Éric Koehler.

Njipou 2009

Njipou, Alain: Querelles sur l'argent de la Scaap: Daouda Mouchangou dénoncé chez Mebe Ngo'o. In: Le Messager, 14. Januar 2009.  
<http://www.cameroun-online.com/actualite,actu-8333.html> [Aufrufdatum: 6.7.2012].

Nkwi 1976

Nkwi, Paul Nchoji: Traditional Government and Social Change. A study of the political institutions among the Kom of the Cameroon Grassfields. Freiburg i.Ü.: University Fribourg.

Nyamnjoh 2002

Nyamnjoh, Francis B.: Images of Nyongo amongst Bamenda Grassfielders in Whiteman Kontri. In: *Citizenship Studies*, Bd. 9, Nr. 3:241-269.

Nyamnjoh/Page 2005

Nyamnjoh, Francis B./Page, Ben: Whiteman Kontri und the Enduring Allure of Modernity among Cameroonian Youth. In: *African Affairs*, Nr. 101:607-634.

Okeke-Agulu 2010

Okeke-Agulu, Chika: J.D. 'Okhai Ojeikere's Nigerian Hairstyles. In: Enwezor, Okwui (Hg.): *Contemporary African Photography from the Walther Collection. Events of the Self. Portraiture and Social Identity* (Katalog). Göttingen: Steidl:133-144.

Osborn 1963

Osborn, Alex Faickney: *Applied Imagination. Principles and Procedures of Creative Problem-Solving*. New York: Charles Scribner's Sons.

Ouédraogo 2002

Ouédraogo, Jean-Bernard: *Arts photographiques en Afrique. Technique et esthétique dans la photographie de studio au Burkina Faso*. Paris etc.: L'Harmattan.

Ouédraogo 1996

Ouédraogo, Jean-Bernard: La figuration photographique des identités sociales: valeurs et apparences au Burkina Faso. In: *Cahiers d'Études africaines*, Bd. 36, Nr. 141-142:25-50.

Overing 1996

Overing, Joanna: 1993 debate. Aesthetics is a cross-cultural category. Against the Motion (1). In: Ingold, Tim (Hg.): *Key Debates in Anthropology*. London/New York: Routledge:260-266.

Page 2007

Page, Ben: Slow Going: The Mortuary, Modernity and the Hometown Association in Bali-Nyonga, Cameroon. In: *Africa*, Bd. 77, Nr. 3:419-439.

Pannenberg 2012

Pannenberg, Arnold: Big Men playing football. Money, politics and foul play in the African game. Leiden: African Studies Centre (Diss. Universität Leiden).

<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/20224/ASC-075287668-3236-01.pdf?sequence=2> [Aufrufdatum: 2.3.2013]

Peace Corps Wiki 2012

Peace Corps Wiki: Cameroon.

<http://www.peacecorpswiki.org/Cameroon> [Aufrufdatum: 27.12.2012]

Peffer 2013

Peffer, John: Introduction: The Study of Photographic Portraiture in Africa. In: Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture & Photography in Africa*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:1-32.

Peffer/Cameron 2013

Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture & Photography in Africa*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Pfister 1927

Pfister, Friedrich: *Bild, Bildzauber*. In: Hoffmann-Krayer, Eduard/Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 1. Berlin/Leipzig: Walter de Gruyter:1282-1298.

Pieterse 1997

Pieterse, Jan Nederveen: *Globalization as Hybridization*. In: Featherstone, Mike et al. (Hg.): *Global Modernities*. London etc.: SAGE:45-69.

Pinther 1998

Pinther, Kerstin: "Wenn die Ehe eine Erdnuss wäre...". Über Textilien und Fotografie in Afrika. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika* (Katalog). München/London etc: Prestel:36-41.

Pontrémoli 1996

Pontrémoli, Edouard: *Les excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*. Grenoble: Millon.

Popitz 2006

Popitz, Heinrich: *Soziale Normen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Popitz 2000

Popitz, Heinrich: *Wege der Kreativität*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Powell [ohne Jahresangabe]

Powell, Kimberly: *Death & Burial Customs. Traditions and Superstitions Related to Death*.  
[http://genealogy.about.com/od/cemetery\\_records/a/burial\\_customs.htm](http://genealogy.about.com/od/cemetery_records/a/burial_customs.htm) [Aufrufdatum: 15.2.2013]

Rajewsky 2002

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.

Revue Noire 1998

Revue Noire (Hg.): *Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien*. Paris: Revue Noire.

Richardson 2003

Richardson, Ruth: *Funeral Practices: British Customs*. In: Blakemore Colin/Jennett, Sheila (Hg.): *The Oxford Companion to the Body*. Oxford: Oxford University Press.  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198524038.001.0001/acref-9780198524038-e-395> [Online Version 2012] [Aufrufdatum: 15.2.2013]

Ritzenthaler/Ritzenthaler 1964

Ritzenthaler, Robert/Ritzenthaler, Pat: *Cameroons Village. An Ethnography of the Bafut*. Milwaukee: North American.

Rowlands 1996

Rowlands, Michael: The Consumption of an African Modernity. In: Arnoldi, Mary Jo et al. (Hg.): African Material Culture. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:188-213.

Rowlands 1994

Rowlands, Michael: The Material Culture of Success: Ideals and Life Cycles in Cameroon. In: Friedman, Jonathan (Hg.): Consumption and Identity. Chur: Harwood Academic:147-167.

Sagne 1998

Sagne, Jean: Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann:102-129 (Übersetzung).

Sahlins 1963

Sahlins, Marshall: Poor Man, Rich Man, Big-Man, Chief. Political Types in Melanesia and Polynesia. In: Comparative Studies in History and Society, Vol. 5, Nr. 3: 285-303.

Schaub 1999

Schaub Martin: Afrikas eigene Blicke. Das dritte Treffen afrikanischer Fotografen in Bamako. In: Basler Magazin. Politisch-kulturelle Wochenend-Beilage der Basler Zeitung, Nr. 3, vom 23. Januar:1-5.

Schimmeck 1990

Schimmeck, Tom: Die Verzögerung der Revolution durch den Fussball. Kamerun nach der Fussball-WM 1990.

<http://www.schimmeck.de/Texte/kamerun.htm> [Aufrufdatum 12.2.2011].

Schlinkert 2004

Schlinkert, Guido: Transformers. In: Bonetti, Maria Francesca/Schlinkert, Guido (Hg.): Samuel Fosso (Katalog). Mailand: 5 Continents:20-55.

Schneider 2013

Schneider, Jürg: Portrait Photography: A Visual Currency in the Atlantic Visualscape. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:35-65.

Schneider 2011

Schneider, Jürg: Exploring the Atlantic Visualscape. Eine Geschichte der Fotografie in West- und Zentralafrika, 1840 - 1890. Basel: Eigenverlag (Diss. Universität Basel).

Schneider 2010

Schneider, Jürg: The Topography of the Early History of African Photography. In: History of Photography, Bd. 34, Nr. 2:134-146.

Schneider/Röschenthaler 2005

Schneider, Jürg/Röschenthaler, Ute: Einleitung. In: Schneider, Jürg et al. (Hg.): Fotofieber. Bilder aus West- und Zentralafrika. Die Reisen von Carl Passavant 1883 – 1885 (Katalog). Basel: Christoph Merian:9-22.

Schuegraf 2008

Schuegraf, Martina: Medienkonvergenz und Subjektbildung. Mediale Interaktionen am Beispiel von Musikfernsehen und Internet. Wiesbaden: VS/GWV 2008 (Diss. Universität Magdeburg).

Schulz 2009

Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Fink.

Schuster 2005

Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie. Berlin/Heidelberg: Springer.

Shumard 1999

Shumard, Ann M: A Durable Memento. Portraits by Augustus Washington, African-American Daguerreotypist (Katalog). Washington, D.C: National Portrait Gallery/Smithsonian Institution.

Soh 1983

Soh, Bejeng P.: Abakpa–Mankon-Bamenda: Creation and Evolution of an Urban Centre in a Traditional Milieu. Yaoundé: Délégation générale à la recherche scientifique et technique.

Sontag 1980

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt a.M: Fischer 1980 (Übersetzung).

Soulillou 1989

Soulillou, Jacques: Douala. Un siècle en images. Paris: L'Harmattan.

Sperber 1989

Sperber, Dan: L'Étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives. In: Denise Jodelet (Hg.): Les Représentations sociales. Paris: Presses Universitaires Françaises:115-130.

Sperber 1985

Sperber, Dan: Anthropology and Psychology. Towards an Epidemiology of Representations. In: Man, Bd. 20, Nr. 1:73-87.

Spittler 2001

Spittler, Gerd: Lokale Vielfalt oder globale Uniformität? In: Bauer, Ulrich et al. (Hg.): Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang:239-252.

Sprague 1978a

Sprague, Stephen F.: Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves. In: African Arts, Bd. 12, Nr. 1:52-59.

Sprague 1978b

Sprague, Stephen F.: How I See the Yoruba See Themselves. In: Studies in the Anthropology of Visual Communication, Bd. 5, Nr. 1:9-29.

Stagl 1999

Stagl, Justin: Diffusionismus. In: Hirschberg, Walter (Begründer)/Müller, Wolfgang (Redaktion): Wörterbuch der Völkerkunde. Reimer: Berlin:81.

Starl 1998

Starl, Timm: Das Aufkommen einer neuen Bilderwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann:32-57 (Übersetzung).

Steiger 1982

Steiger, Ricabeth: Bilder aus Bamum. Frühe Fotografien aus dem Kameruner Grasland als Spiegel europäischer Interessenrichtungen, Bd. 1 (unpublizierte Lizentiatsarbeit, Universität Basel).

Stelzner 2003

Stelzner, Ruben: Der Goldene Schnitt. Das Mysterium der Schönheit. Eine naturwissenschaftlich-philosophische Abhandlung.  
[http://www.golden-section.eu/goldener\\_schnitt.pdf](http://www.golden-section.eu/goldener_schnitt.pdf) [Aufrufdatum: 6.7.2012]

Stiegler 2001

Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die fotografische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München: Fink.

Strother 2013

Strother, Zoe Sara: "A Photograph Steals the Soul": The History of an Idea. In: Pepper, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): Portraiture & Photography in Africa. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press:177-212.

Swenson 2005

Swenson, Ingrid (Hg.): Joseph Chila and Samuel Finlak. Two Portrait Photographers in Cameroon (Katalog). London: Peer.

Talbot 2011

Talbot, W. H. Fox: The Pencil of Nature (Faksimile). In: Harding, Colin (Hg.): The Pencil of Nature. London/Chicago: KWS:45-165.

Talkenberger 2001

Talkenberger, Heike: Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hg.): Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt:83–99.

Tamagni 2010

Tamagni, Daniele: Gentlemen of Baongo. London: Trolley.

Tanner 2002

Tanner, Jakob: Erinnern/Vergessen. In: Jordan, Stefan (Hg.): Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam:77-81.

Tarde 1890

Tarde, Gabriel de: Les lois de l'imitation. Paris: Félix Alcan.



Taussig 1997

Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (Übersetzung).

Theye 1989

Theye, Thomas: Einführung. In: Theye, Thomas (Hg.): Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument (Katalog). München: Bucher:8-60.

Tönnies 1988

Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Trempler 2006

Trempler, Jörg: Bild/Bildlichkeit/Bildwissenschaft. In: Trebess, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart/Weimar: Metzler:63-66.

Triebel 2001

Triebel, Johannes: Ahnenkult. In: Mabe, Jacob E.: Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern. Wuppertal/Stuttgart: Peter Hammer/Metzler:22.

Trommsdorff 2002

Trommsdorff, Volker: Image. In: Endruweit, Günter/Trommsdorff Gisela (Hg.): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Lucius und Lucius:222.

Veblen 1965

Veblen, Thorstein: The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. London: Viking/Macmillan.

Vesper 2006

Vesper, Achim: Form – Inhalt. In: Trebess, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart/Weimar: Metzler:112–115.

Viditz-Ward 1987

Viditz-Ward, Vera: Photography in Sierra Leone, 1850 – 1918. In: Africa, Bd. 57, Nr. 4:510-518.

Viditz-Ward 1985

Viditz-Ward, Vera: Alphonso Lisk-Carew: Creole Photographer. In: African Arts, Bd. 19, Nr. 1:46-51.

Vogel 1991a

Vogel, Susan (Hg.): Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art (Katalog). München: Prestel.

Vogel 1991b

Vogel, Susan: New Functional Art. Future Traditions. In: Vogel, Susan (Hg.): Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art (Katalog). München: Prestel:94-113.

Vogel 1991c

Vogel Susan: Urban Art. Art of the Here and Now. In: In: Vogel, Susan (Hg.): Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art (Katalog). München: Prestel:114-129.

Vogel 1991d

Vogel, Susan: International Art. The Official Story. In: Vogel, Susan (Hg.): Africa Explores. 20<sup>th</sup> Century African Art (Katalog). München: Prestel:176-197.

Vokes 2012a

Vokes, Richard (Hg.): Photography in Africa. Ethnographic Perspectives. Woodbridge/Rochester: Currey.

Vokes 2012b

Vokes, Richard: On 'the ultimate patronage machine': Photography & substantial relations in rural South-western Uganda. In: Vokes, Richard (Hg.): Photography in Africa. Ethnographic Perspectives. Woodbridge/Rochester: Currey:207-228.

Vokes 2008

Vokes, Richard: On Ancestral Self-Fashioning: Photography in the Time of AIDS. In: Visual Anthropology, Bd. 21, Nr. 4:345-363.

Volli 2002

Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen/Basel: Francke (Übersetzung).

Walker/Chaplin 1997

Walker, John A./Chaplin, Sarah: Visual Culture. An Introduction. Manchester/New York: Manchester University.

Warnier 1993

Warnier, Jean-Pierre: L'esprit d'entreprise au Cameroun. Paris: Karthala.

Warnier 1985

Warnier, Jean-Pierre: Échanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda pré-colonial (Cameroun). Stuttgart: Franz Steiner 1985.

Weber 1980

Weber Max, Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr Siebeck.

Weinberg 2006

Weinberg, Manfred: Gedächtnis/Erinnerung/Memoria/Mnemotechnik. In: Trebess, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart/Weimar: Metzler:126-129.

Wendl 2001

Wendl, Tobias: Photography as a window to the world. In: Kunsthalle Wien (Hg.): Flash Afrique! Photography from West Africa (Katalog). Göttingen: Steidl:44-55.

Wendl 1999

Wendl, Tobias: Allegorien des Selbst. Zu Geschichte und Praxis der indigenen Photographie in Ghana. In: Mitteilungen aus dem Museum der Völkerkunde Hamburg, Bd. 24/25 (1994/1995):285-312 (Festschrift für Jürgen Zwernemann).

Wendl 1998a

Wendl, Tobias: "God never sleep". Fotografie, Tod und Erinnerung. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München/London etc: Prestel:42-50.

Wendl 1998b

Wendl, Tobias: Portraits et décors au Ghana. In: Revue Noire (Hg.): Anthologie de la photographie africaine et de l'Océan indien. Paris: Revue Noire 1998:104-117.

Wendl 1998c

Wendl, Tobias: Philip Kwame Apagya. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München/London etc: Prestel:52-64.

Wendl/Behrend 1998

Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München etc.: Prestel.

Wendl/Prussat 1998

Wendl, Tobias/Prussat, Margrit: "Observers are worried." Fotokulissen aus Ghana. In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München etc.: Prestel:29-35.

Werner 2001a

Werner, Jean-François: Le studio photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale. In: *Africultures*, Nr. 39:37-46.

Werner 2001b

Werner, Jean-François: Photography and Individualization in Contemporary Africa: An Ivoirian Case-study. In: *Visual Anthropology*, Bd. 14, Nr. 3:251-268.

Werner 1998

Werner, Jean-François: Cornelius Yao Azaglo Augustt (Übersetzung). In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München etc.: Prestel:84-91.

Werner 1996a

Werner, Jean-François: Produire des images en Afrique: l'exemple des photographes de studio. In: *Cahiers d'Études africaines*, Nr. 141:81-112.

Werner 1996b

Werner, Jean-François: De la photo de famille comme outil ethnographique. Une étude exploratoire au Sénégal. *Ethnographie*, Nr. 120: 165 – 178.

Werner 1993

Werner, Jean-François: La photographie de famille en Afrique de l'Ouest. Une méthode d'approche ethnographique. In: *Xoana*, Nr. 1:43-57.

Werner/Nimis 1998

Werner, Jean-François/Nimis, Erika: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika (Übersetzung). In: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): Snap me one! Studiofotografen in Afrika (Katalog). München etc.: Prestel:17-23.

Westermann 1939

Westermann, Diederich: The African Today and Tomorrow. London: Oxford University.

Willis 2010

Willis, Deborah: The Front of the Back View. In: Enwezor, Okwui (Hg.): Contemporary African Photography from the Walther Collection. Events of the Self (Katalog). Portraiture and Social Identity. Göttingen: Steidl:145-170.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion 1990

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.): Duden - das Fremdwörterbuch. Mannheim etc.: Dudenverlag.

Zaccaria 2001

Zaccaria, Massimo: Photography and African Studies. A Bibliography. Pavia: [Verlag: o.A.].

Zeitlyn 2010a

Zeitlyn, David: Representation/Self-representation: A Tale of Two Portraits; or, Portraits and Social Science Representations. In: Visual Anthropology, Bd. 23, Nr. 5:398-426.

Zeitlyn 2010b

Zeitlyn, David: Photographic Props/The Photographer as Prop: The Many Faces of Jacques Tousselle. In: History and Anthropology, Bd. 21, Nr. 4:453-477.

Zeitlyn 2010c

Zeitlyn, David: Where is the archive? In: Journal of Photography & Culture, Bd. 3, Nr. 3:331-342.

Zeitlyn 2009a

Zeitlyn, David: A dying art? Archiving photographs in Cameroon. In: Anthropology Today, Bd. 25, Nr. 4:23-26.

Zeitlyn 2009b

Zeitlyn, David: Archiving a Cameroonian photographic studio with the help of the British library 'Endangered Archives Programme'. In: African Research and Documentation, Bd. 165:13-26.

## Filmquellen

Wendl/du Plessis 1998

Wendl, Tobias/du Plessis, Nancy: Future Remembrance. Photography and Image Arts in Ghana (Film). Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.

## Archivquellen

### Archive Nationale, Yaoundé

Zeitschriftenbestand: Journal officiel du Cameroun français.

Zeitschriftenbestand: Journal officiel de la République Fédérale du Cameroun.

### Centre Diozène des Oeuvres (CDO), Yaoundé

Fotoalbensammlung: Fotoalbum mit rötlichem Einband und schwarzen Kartonseiten.

### National Archives, Buea

Dossier B 121/1927: Ngu, Mr Nazarius. Appointment as Native Court Scribe, Bamenda Division.

Dossier Pc/i 1964/1: National Identity Cards.

Dossier Pc/i 1962/6: (ohne Dossiertitel).

Dossier Pc/i 1961/9: Security West Cameroon.

Dossier Tb (1940)7: Passports & Laissez Passer.

Zeitschriftenbestand: Cameroon Times.

Zeitschriftenbestand: Signatur AB 84: Colonial Office (Hg.): Cameroons Under United Kingdom Trusteeship. Report for the Year 1953. London: Her Majesty's Stationary Office 1954: 68.

Annuaire Nationales Signatur: Ab 126: Annuaire Nationale de la République unie du Cameroun, 1980.

### North-West Regional Archives, Bamenda

Dossier NW/Re/a.1952/1: Mankon Urban Area Building Plan.

Dossier NW/Rj/1967/1: Street Lighting/Local Authority Councils.

Dossier NW/Q1/1949/1: Water and Light Supply: Bamenda Station.

Fotosammlung Lesesaal: Foto mit der Signatur: NW/Sa./e. 1977/29/PT.

### Mission CASBA, Yaoundé

Fotoalbensammlung: Zwei blaue und zwei grüne Ordner (vollständig oder zum Teil zusammengestellt vom Priester Jean Criaud [mindestens ab 1919 bis 1968]).

### Mission 21/Basler Mission

Bildarchiv: Referenznummer: impa-m29549.

Bildarchiv: Referenznummer: impa-m29551.

Siehe: [www.http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/](http://digitallibrary.usc.edu/bmpix/) [Aufrufdatum: 6.7.2012].

**Universitätsbibliothek Basel (Magazin)**

Vogel 1870

Vogel, Hermann: Lehrbuch der Fotografie. Theorie, Praxis und Kunst der Fotografie. Berlin: Oppenheim 1870.